SERIA

Vargas Llosa

MARIO VARGAS LLOSA s-a născut în 1936 la Arequipa şi a copilărit în Bolivia împreună cu mama şi bunicii materni, închipuindu-şi că tatăl lui murise şi că fusese un erou. În realitate, la când luni după căsătorie îşi părăsise soţia însărcinată şi avea să-şi revadă fiul abia zece ani mai târziu, când Mario se va întoarce în Perú. Între 1950 şi 1952 urmează cursurile unei şcoli militare din lima – experienţă descrisă în primul roman, *Oraşul şi câinii*. În 1955 se căsătoreşte cu o mătuşă, Julia Urquidi, provocând un mare scandal în familie, şi divorţează de ea în 1964, pentru ca, un an mai târziu, să se însoare cu verişoara lui, Patrida. Între timp, lucrase în Franţa ca profesor de spaniolă şi jurnalist. După o tinereţe în care se apropiase de comunism, ia distanţă faţă de Fidel Castro, ba chiar îl acuză pe Gabriel García Márquez, odinioară prieten, de servilism. Călătoreşte, predă la universităţi în America şi Europa, devine scriitor celebru prin forţa epică, luciditatea şi ironia sa. „Literatura şi politica se exclud reciproc”, scrie Mario Vargas Llosa. „Scriitorul lucrează în singurătate, are nevoie de totală independenţă. Politicianul e total dependent, trebuie să facă tot felul de concesii, exact lucrul pe care scriitorul nu-l poate face”.

Luminiţa Voina-Răuţ este membră a Uniunii Scriitorilor din România din 1995 şi a tradus următoarele cărţi: *Autostrada din sud* de Julio Cortăzar, (Ed. Minerva, 1994); *între scris şi sânge*, conversaţii între Carlos Catania şi Ernesto Sábato, (Ed. Universal Dalsi, 1995); *Peştele în apă* de Mario Vargas Llosa, (Ed. Universal Dalsi, 1995); *Cât de mult o iubim pe Glenda* de Julio Cortăzar, (Ed. Allfa, 1998); *Adevărul minciunilor* de Mario Vargas Llosa, (Ed. Allfa, 1999); *Orgia perpetuă*, *Flaubert şi Doamna Bovary* de Mario Vargas Llosa, (Ed. Allfa, 2001); *Sărbătoarea ţapului* de Mario Vargas Llosa – împreună cu Mariana Şipoş, (Ed. Allfa, 2002); *Vraja Shanghaiului* de Juan Marsă, (Ed. Polirom, 2003); *Toate focurile*, *focul*, de Julio Cortăzar, (reeditare Ed. Polirom, 2003); *Ultimul meu suspin* de Luis

Buñuel, (Ed. Humanitas, 2004). Nominalizări: 2002 – Premiile Asociaţiei Editorilor din România pentru traducerea volumului *Orgia perpetuă, Flaubert şi Doamna Bovary* de Mario Vargas Llosa; 2003-Premiile Asociaţiei Scriitorilor Români, împreună cu Mariana Şipoş, pentru traducerea cărţii *Sărbătoarea ţapului* de Mario Vargas Llosa.

MARIO VARGAS LLOSA

ADEVĂRUL

MINCIUNILOR

Traducere din spaniolă de LUMINIŢA VOINA-RĂUŢ

HUMANITAS

BUCUREŞTI

Coordonatorul seriei HORIA BARNA

Coperta seriei

IOANA DRAGOMIRESCU MARDARE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României VARGAS LLOSA, MARIO Adevărul minciunilor/ Mario Vargas Llosa; trad.: Luminiţa Voina-Răuţ: – Bucureşti: Humanitas, 2005 ISBN 973 – 50 – 0893 – 9

I. Voina Răuţ, Luminiţa (trad.)

821.134.2 (85) – 4 = 135.1

© 2002, MARIO VARGAS LLOSA

© 2002, Santillana Ediciones Generales, Alfaguara, Madrid, Spania

© HUMANITAS, 2005, pentru prezenta versiune românească

EDITURA HUMANITAS Piaţa Presei Libere 1, 013701 Bucureşti, România tel. 021/222 85 46, fax 021/224 36 32 www-humanitas.ro

Comenzi CARTE PRIN POŞTĂ: tel. 021/311 23 30, fax 021/313 50 35, C.P.C.E.

— CP 14, Bucureşti e-mail: cpphumanitas.ro www.librariilehumanitas.ro

ISBN 973 – 50 – 0893 – 9

Prolog

Prima ediţie a acestei cărţi (1990) cuprindea douăzeci şi şase de eseuri. Aceasta cuprinde treizeci şi şase şi, în plus, cele din ediţia originală au fost revizuite şi unele au fost corectate. În încheiere am adăugat un text despre legătura, veşnic dezbătută şi nicicând elucidată, dintre literatură şi viaţa cititorilor.

Sunt eseuri independente, însă unite printr-un numitor comun: toate analizează romanele şi povestirile apărute în secolul XX[1]. Deşi, fireşte, lipsesc mulţi autori şi titluri indispensabile pentru a avea o idee clară despre scrierile acestui secol, cred că-mi pot asigura cititorii că în arbitrara selecţie inclusă în această carte – ce nu răspunde altui criteriu decât preferinţelor mele de cititor – se observă varietatea şi bogăţia creaţiei romaneşti din secolul abia încheiat, atât prin abundenţa şi originalitatea subiectelor, cât şi prin subtilitatea formelor experimentate. Deşi secolul al XIX-lea – secolul lui Tolstoi şi Dostoievski, al lui Melville şi Dickens, al lui Balzac şi Flaubert – merită a fi numit pe drept cuvânt secolul romanului, nu e mai puţin adevărat că şi secolul XX a aparţinut acestui gen literar, graţie ambiţiei şi cutezanţei vizionare a unor naratori, cu limbi şi tradiţii diferite, capabili să rivalizeze cu cei ce conferiseră romanului o asemenea valoare[2]. Cele câteva ficţiuni care alcătuiesc această carte dovedesc faptul că, în pofida profeţiilor pesimiste despre viitorul literaturii, deidzii încă mai dau târcoale oraşului, inventând poveşti spre a suplini neajunsurile Istoriei.

Mulţumesc prietenei şi colaboratoarei mele Rosario de Bedoya pentru ajutorul oferit în pregătirea acestui manuscris.

Lima, februarie 2002

Adevărul minciunilor

---

1 Traducerea în română a respectat opţiunea lui Mario Vargas Llosa din originalul spaniol: unele titluri de cărţi şi referinţe bio-biblio- grafice apar în limba în care au fost scrise, respectiv engleză, franceză, germană etc. (n. ed.).

2 Citatele din operele prezentate de Mario Vargas Llosa în acest volum simt traduse de Luminiţa Voina-Răuţ (n. ed).

I

De când am scris prima povestire am tot fost întrebat dacă ceea ce scriam „era adevărat”. Chiar dacă răspunsurile mele îi satisfac uneori pe curioşi când răspund la această întrebare, am incomoda senzaţie că, oricât de sincer aş fi, spun ceva ce nu reprezintă tocmai ceea ce am vrut să zic.

Pe unii îi interesează dacă romanele sunt adevărate sau false tot aşa cum îi interesează dacă simt bune sau rele şi mulţi cititori, în mod conştient sau inconştient, fac ca valoarea lor să depindă de veridicitatea lor. Inchizitorii spanioli, de pildă, au interzis publicarea sau importarea romanelor în coloniile hispano-americane, motivând că aceste cărţi nesăbuite şi absurde – mincinoase adică – ar putea prejudicia sănătatea spirituală a indienilor. De aceea, hispano-americanii au citit doar ficţiuni de contrabandă timp de trei secole şi numai după obţinerea independenţei Mexicului, în 1816, a fost publicată prima carte cu titulatura de roman. Interzicându-se nu nişte opere anume, ci un gen literar în sine, Sfântul Ofidu a stabilit ceva care în ochii lui reprezenta o lege ce nu admitea excepţii: faptul că romanele mint întotdeauna, că toate oferă o falsă viziune asupra vieţii. Cu ani în urmă am scris un eseu în care îi ironizam pe aceşti inşi arbitrari, capabili de o asemenea generalizare. Dar astăzi cred că inchizitorii spanioli au fost poate primii care au înţeles-înaintea criticilor şi chiar a romanderilor înşişi-natura ficţiunii şi tendinţele ei răzvrătitoare.

Într-adevăr, romanele mint – ele nu pot face altceva → dar acesta este doar un aspect al problemei. Celălalt este că, minţind, ele transpun un adevăr ciudat care poate fi exprimat doar disimulat şi protejat, deghizat în ceva ce nu există, de fapt. Spuse astfel, lucrurile par a se complica, dar în realitate totul e foarte simplu. Oamenii nu sunt mulţumiţi cu soarta lor şi aproape toţi – bogaţi sau săraci, geniali sau mediocri, celebri sau anonimi – şi-ar dori o viaţă diferită de aceea pe care o trăiesc. Deci, pentru a potoli – în mod fraudulos – această dorinţă, s-au născut

ficţiunile. Acestea sunt scrise şi citite pentru ca oamenii să trăiască vieţile pe care nu se resemnează să nu le aibă. În orice roman clocoteşte un nonconformism, se zbate o năzuinţă.

Să însemne oare asta că romanul e sinonim cu irealitatea? Că piraţii introspectivi ai lui Conrad, nonşalanţii aristocraţi ai lui Proust, omuleţii anonimi ai lui Franz Kafkă, atât de loviţi de nenorociri, ori eruditii metafizideni din povestirile lui Borges ne entuziasmează fiindcă n-au nimic de-a face cu noi, fiindcă ne este imposibil să identificăm experienţele lor cu ale noastre? Nimic mai fals. Trebuie să înaintăm cu grijă, deoarece acest drum – al adevărului şi al minciunii în lumea ficţiunii – este plin de capcane, iar oazele-i îmbietoare ce se profilează la orizont simt doar nişte iluzii.

Ce vrea să însemne faptul că un roman *minte întotdeauna*? Nu ceea ce au crezut ofiţerii şi cadeţii Colegiului Militar Leondo Prado unde – aparent cel puţin – se desfăşoară acţiunea în primul meu roman, *Oraşul şi câinii*, când mi-au ars cartea, acuzând-o că reprezintă o calomnie la adresa instituţiei. Nici ceea ce a crezut prima mea soţie când a citit *Mătuşa Julia şi condeierul*. Aceasta, simţindu-se prezentată inexact în roman, a publicat ulterior o carte ce pretinde să restabilească adevărul denaturat de ficţiune. Fireşte că în cele două cărţi există mai multe invenţii, denaturări şi exagerări decât amintiri şi că, scriindu-le, n-am pretins niciodată că redau fidel oameni şi fapte anterioare şi străine de creaţia romanescă. În ambele cazuri, ca de altfel în tot ce-am scris, am pornit de la anumite experienţe care mi-au rămas vii în memorie, care mi-au stimulat imaginaţia, şi am creat ceva ce refledă destul de infidel aceste evenimente. Romanele nu se scriu pentru a se povesti viaţa, d pentru a o transforma, adăugându-i ceva în plus. În cărţile francezului Restif de la Bretonne, realitatea e cât se poate de fotografică, fiind practic un catalog al obiceiurilor franţuzeşti din secolul optsprezece, în aceste tablouri costumbriste atât de laborioase, în care totul seamănă cu viaţa reală, există

totuşi ceva anume, puţin diferit, dar revoluţionar. Faptul că în acea lume bărbaţii nu se îndrăgosteau de femei pentru puritatea trăsăturilor, pentru graţia trupului, pentru calităţile lor morale etc., ci *exclusiv* pentru frumuseţea picioarelor lor (iată de ce s-a numit „bretonism” fetişismul ghetuţelor). Într-un mod mai puţin direct şi explicit, şi chiar mai puţin conştient, toate romanele refac realitatea-înfrumuseţând-o sau urâţind-o-aşa cum a procedat, cu delicioasă naivitate, şi prolixul Restif. Dar în aceste adaosuri la viaţă, subtile ori grosolane – prin care romancierul îşi materializează obsesiile sale secrete –, constă originalitatea unei ficţiuni. Aceasta este cu atât mai profundă cu cât exprimă mai mult o necesitate generală şi cu cât are mai mulţi cititori în spaţiu şi timp care să identifice în aceste unghere amăgitoare ale vieţii demonii obscuri care-i tulbură. În acele romane aş fi putut oare reveni, cu scrupuloasă exactitate, asupra amintirilor mele? Cu siguranţă. Dar, chiar dacă aş fi realizat o asemenea plicticoasă ispravă, relatând doar fapte exacte şi descriind doar personaje a căror biografie s-ar fi potrivit ca turnată cu cea a modelelor lor, romanele mele n-ar fi devenit, din acest motiv, mai puţin mincinoase ori mai adevărate decât simt acum.

Şi asta fiindcă nu povestirea în sine determină, în ultimă instanţă, adevărul sau minciuna unei ficţiuni. Ci faptul că ea este scrisă, nu trăită, că este alcătuită din cuvinte, nu din experienţe concrete. Traduse în cuvinte, faptele suferă o transformare profundă. Faptul real – lupta sângeroasă la care am luat parte, profilul gotic al fetei pe care am iubit-o – este unul singur, în vreme ce modalităţile de a-l descrie sunt nenumărate. Alegând unele şi eliminând altele, romancierul alege o posibilitate sau o versiune, renunţând la alte câteva mii; de aici schimbarea: *ceea ce descrie* se transformă în *descriere*. Mă refer oare doar la cazul scriitorului realist, acea sectă, şcoală sau tradiţie căreia îi aparţin fără îndoială, ale cărei romane relatează întâmplări pe care cititorii le pot considera ca posibile prin propria lor experienţă reală? S-ar părea, într-adevăr, că

pentru romancierul înclinat spre fantastic, cel ce descrie lumi de nerecunoscut, care nu există cu siguranţă, nici măcar nu se mai pune problema confruntării realităţii cu ficţiunea. În realitate, aceasta se pune totuşi, dar într-un alt mod. „Irealitatea” literaturii fantastice devine, pentru cititor, simbol sau alegorie, cu alte cuvinte, reprezentare a realităţilor şi experienţelor pe care le poate identifica în viaţă. Asta e important, nu caracterul „realist” sau „fantastic” al unei povestiri ce trasează graniţa dintre adevăr şi minciună în ficţiune.

Acestei prime transformări-pe care o imprimă faptelor cuvintele – i se adaugă o a doua, nu mai puţin radicală: cea a timpului. Viaţa reală trece, fără a putea fi oprită, şi e incomensurabilă; un haos în care fiecare poveste se amestecă cu toate poveştile, de aceea nu începe şi nici nu se sfârşeşte vreodată. Viaţa ficţiunii este un simulacru în care acea ameţitoare dezordine devine ordine: organizare, cauză şi efect, început şi sfârşit. Suveranitatea unui roman nu rezultă numai din limbajul în care este scris, ci şi din sistemul său temporal, din modul în care se scurge în el existenţa: când se opreşte aceasta, când se accelerează şi din ce perspectivă cronologică descrie naratorul acest timp inventat. Dacă între cuvinte şi fapte există o distanţă, între timpul real şi cel al unei ficţiuni rămâne întotdeauna un abis. Timpul romanesc este un artificiu creat pentru obţinerea unor anumite efecte psihologice. Astfel, trecutul poate fi posterior prezentului – efectul precedă cauza – ca în textul lui Alejo Carpentier: *Viaje à la semilla* (*Călătorie spre obârşie*), care începe cu moartea unui bătrân şi continuă până la gestaţie, când el se afla în pântecele mamei. Sau timpul poate fi numai trecut îndepărtat care nu se dizolvă niciodată în trecutul apropiat, din prisma căruia povesteşte naratorul, ca în majoritatea romanelor clasice, sau poate fi un prezent etern, fără trecut şi viitor, ca în ficţiunile lui Samuel Beckett, ori un labirint în care coexistă trecut, prezent şi viitor, anulându-se reciproc, ca în *Zgomotul şi furia* lui Faulkner.

Romanele au un început şi un sfârşit şi chiar în cele mai incomplete sau mai nereuşite dintre ele, viaţa are un sens pe care-l putem percepe, fiindcă ele ne oferă o perspectivă pe care viaţa adevărată, în care suntem cufundaţi, ne-o refuză în permanenţă. Această ordine este o invenţie, un adaos al romancierului, un simulant ce pare să recreeze viaţa, când de fapt o corectează. Ficţiunea trădează viaţa, uneori subtil, alteori brutal, înlănţuind-o în cuvinte care o aduc la o scară mai mică, punând-o la dispoziţia cititorului. Acesta poate astfel s-o judece, s-o înţeleagă şi, mai ales, s-o trăiască cu o impunitate pe care viaţa reală nu i-o acordă niciodată.

Şi atunci care este deosebirea dintre o ficţiune şi un reportaj sau un roman istoric? Nu sunt oare toate alcătuite din cuvinte? Nu îngrădesc ele oare în timpul artificial al povestirii acel torent fără graniţe care este timpul real? Răspunsul este acesta: e vorba de sisteme opuse în abordarea realului, în vreme ce romanul se revoltă şi încalcă regulile vieţii, celelalte genuri amintite nu fac decât să le servească. Noţiunea de adevăr sau de minciună funcţionează diferit, de la caz la caz. În jurnalism şi în textele istorice, adevărul depinde de comparaţia dintre scris şi realitatea care-l inspiră. Cu cât textul este mai aproape de realitate, cu atât e mai adevărat ceea ce se relatează şi cu cât e mai departe, cu atât e mai fals tot ce se spune. Dacă afirmăm că *Istoria Revoluţiei Franceze* de Michelet sau *Istoria cuceririi Perú-ului* de Prescott sunt „romaneşti”, înseamnă că blamăm aceste opere, insinuând că ele simt lipsite de seriozitate. În schimb, dacă încercăm să descoperim greşelile istorice din *Război şi pace* despre războaiele napoleoniene, înseamnă să pierdem timpul: adevărul unui roman nu depinde de asta. Dar de ce anume depinde atunci? De propria lui capacitate de convingere, de forţa comunicativă a fanteziei, de puterea magiei lui. Orice roman bun spune adevărul şi orice roman prost minte. Fiindcă „a spune adevărul” într-un roman, înseamnă să-l faci pe cititor să trăiască o iluzie, iar „a minţi” înseamnă să nu-ţi izbutească această şmecherie. Romanul

este, aşadar, un gen amoral, altfel spus, el are o etică sui-generis, pentru care adevăr şi minciună sunt concepte strict estetice. Arta „alienantă” este o creaţie anti-brechtiană: fără „iluzie” nu există roman.

Din cele spuse aici, s-ar putea crede că ficţiunea este o fabulaţie gratuită, o prestidigitaţie fără transcendenţă. Dar lucrurile stau chiar invers: oricât de delirantă ar fi ficţiunea, ea porneşte de la experienţa omenească, din care se inspiră şi pe care o îmbogăţeşte. Recurent în istoria ficţiunii este riscul de a considera ad-litteram ceea ce spun romanele, crezând că viaţa este aşa cum o descriu acestea. Romanele cavalereşti îl fac pe Alonso Quijano să-şi piardă minţile şi să purceadă la drum pentru a se lupta cu morile de vânt, iar tragedia Emmei Bovaiy n-ar avea loc dacă personajul lui Flaubert n-ar încerca să semene cu eroinele cărţilor romantice pe care le citeşte. Crezând că realitatea este aşa cum pretind ficţiunile, Alonso Quijano şi Emma îndură multe necazuri şi sunt îngrozitor de dezamăgiţi. Să-i condamnăm oare pentru asta? Nu, povestea lor ne impresionează şi ne trezeşte admiraţia: încăpăţânarea lor imposibilă de *a trăi ficţiunea* pare să personifice o atitudine idealistă ce onorează specia umană. Fiindcă dorinţa de a fi altfel decât eşti în realitate reprezintă aspiraţia umană prin excelenţă. Din ea au rezultat cele mai bune şi cele mai rele lucruri în istorie. Şi tot datorită ei au luat naştere ficţiunile.

Când citim romane, nu suntem ceea ce suntem de obicei, ci fiinţe artificiale, transferate de autor printre personajele lui. Transferul este o metamorfoză: reduta asfixiantă, care este viaţa noastră reală, se deschide şi devenim alţii: trăim experienţe pe care ficţiunea ne face să ni le asumăm. Vis lucid, fantezie încarnată, ficţiunea ne completează pe noi, fiinţe mutilate cărora ne-a fost impusă atrocea dihotomie de a avea o singură viaţă, dar dorindu-ne şi imaginându-ne mii de alte vieţi. Spaţiul acesta, dintre viaţa noastră reală şi dorinţele sau fanteziile care ne impun s-o facem mai bogată şi mai diversă, este cel pe care-l ocupă ficţiunile.

În toate arde flacăra unui protest. Cel care le-a imaginat a făcut-o fiindcă nu putea să le trăiască, iar cel care le citeşte (şi le crede, citindu-le) descoperă în aceste fantasme persoanele şi aventurile de care are nevoie pentru a-şi îmbogăţi viaţa. Acesta este adevărul regăsit în minciunile ficţiunilor: minciunile care suntem noi, cele care ne consolează şi ne despăgubesc pentru nostalgiile şi frustrările noastre. Ce încredere putem avea, aşadar, în mărturiile pe care le oferă romanele despre societatea care le-a produs? Oare aşa erau oamenii aceia? Da, aşa erau, în sensul că aşa îşi doreau să fie, aşa iubeau, sufereau şi se bucurau de viaţă. Aceste minciuni nu prezintă viaţa, d demonii care îi făceau să se revolte, visele cu care se îmbătau pentru ca existenţa lor să devină mai suportabilă. O epocă nu-i existenţa populată doar cu fiinţe în came şi oase, ci şi cu fantasmele în pielea cărora trec aceste fiinţe spre a sparge barierele care-i frustrează şi le limitează existenţa.

Minciunile din romane nu sunt nicicând gratuite: ele luptă împotriva neajunsurilor vieţii. De aceea, când viaţa pare bogată şi împlinită, iar graţie unei credinţe care justifică şi acceptă totul oamenii se resemnează cu destinul lor, romanele nu mai sunt necesare. Culturile religioase produc poezie, teatru, dar rareori romane mari. Ficţiunea apare în societăţi în care credinţa trece printr-o criză, *unde este nevoie să crezi în ceva* fiindcă viziunea unitară, încrezătoare şi absolută a fost înlocuită cu una fragmentară şi cu o îndoială crescândă în privinţa vieţii actuale şi a celei de apoi. Pe lângă amoralitate, în romane descoperim şi un oarecare scepticism. Când cultura religioasă intră în criză, viaţa pare să scape de schemele, dogmele şi preceptele care o stăpâneau, transformându-se în haos: acesta este momentul privilegiat pentru ficţiune. Ordinea ei artificială conferă refugiu, siguranţă şi acolo se dezlănţuie, libere, acele pofte şi spaime pe care viaţa reală le suscită, fără a reuşi însă să le astâmpere sau să le îndepărteze. Ficţiunea este un înlocuitor temporar al vieţii. Revenirea la realitate ne sărăceşte întotdeauna în chip

brutal: înţelegem atunci că sunterai mai puţin decât ceea ce visăm să fim. Asta înseamnă că, odată cu domolirea, pe moment, a nemulţumirilor omeneşti, romanele le şi întărâtă, dând frâu liber dorinţelor şi imaginaţiei.

Inchizitorii spanioli au înţeles pericolul. Trăirea unor vieţi care nu-ţi aparţin poate fi o sursă de nelinişte, o ruptură în existenţă, care se poate transforma în revoltă, într-o atitudine ce sfidează ordinea prestabilită. Înţelegem, aşadar, de ce regimurile care aspiră să controleze total viaţa n-au încredere în ficţiuni şi le supun cenzurii. Să ieşi din propria-ţi piele, să fii altul, chiar dacă e o iluzie, este un fel de a fi mai puţin sclav şi de a risca să fii liber.

n

„Lucrurile nu sunt aşa cum le vedem, d aşa cum ni le amintim”, scria Valle-Indân. Se referea, fără îndoială, la cum stau lucrurile în literatură, în acea irealitate ce se transformă într-o precară realitate prin puterea de convingere a scriitorului bun şi prin credulitatea cititorului la fel de bun.

Pentru mai toţi scriitorii, memoria este punctul de plecare al fanteziei, trambulina care lansează imaginaţia într-un zbor imprevizibil spre ficţiune. Amintiri şi invenţii se amestecă în literatură într-un mod adesea confuz chiar şi pentru autor care, deşi pretinde contrariul, ştie că recuperarea timpului pierdut prin literatură este întotdeauna un simulacru, o ficţiune în care amintirile se dizolvă în vise şi viceversa.

De aceea literatura este regatul ambiguităţii prin excelenţă. Adevărurile ei simt întotdeauna subiective, jumătăţi de adevăruri, relative, adevăruri literare ce constituie adesea inexactităţi flagrante sau minciuni istorice. Deşi cinematografica bătălie de la Waterloo, care apare în *Mizerabilii*, ne entuziasmează, ştim că ea a fost o bătălie pe care a dus-o şi a câştigat-o Vidor Hugo, nefiind aceea pe care a pierdut-o Napoleon. Sau, pentru a dta un clasic valendan medieval, cucerirea Angliei de către arabi, pe care o descrie *Tirant lo Blanc*, este foarte convingătoare şi nimeni n-ar îndrăzni să-i nege verosimilitatea, sub

pretextul meschin că în realitate nicio armată arabă n-a traversat vreodată Canalul Mânecii.

Reconstituirea trecutului prin literatură este aproape întotdeauna înşelătoare dacă o judecăm în termenii obiectivităţii istorice. Adevărul literar este unul, şi altul este adevărul istoric. Dar, chiar şi plină de minciuni-sau poate tocmai de aceea –, literatura relatează istoria pe care istoria scrisă de istorid nu ştie şi nici nu poate s-o relateze.

Deoarece înşelăciunile, fantasmele şi exagerările literaturii narative ajută la exprimarea adevărurilor profunde şi neliniştitoare care nu pot fi spuse decât indirect.

Când Joanot Martorell ne povesteşte în *Tirant lo Blanc* că infanta Franţei era atât de albă, încât se vedea cum îi aluneca vinul prin gât, ne spune ceva care, din punct de vedere tehnic, este practic imposibil, şi totuşi, prin farmecul lecturii, acest lucru ni se pare un adevăr de necontestat fiindcă în realitatea simulată a romanului, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în existenţa noastră reală, excesul nu reprezintă niciodată excepţia, d întotdeauna regula. Şi nimic nu e excesiv dacă totul este astfel de fapt. În *Tirant* sunt excesive luptele apocaliptice, cu rigurosul lor ritual, şi faptele de vitejie ale eroului care reuşeşte de unul singur să învingă mulţimile şi să devasteze literalmente jumătate din lumea creştină şi întregul Islam. Excesive simt şi ritualurile lui comice, ca şi cele ale personajului pios şi libidinos care sărută femeile de trei ori pe gură, în cinstea Sfintei Treimi. Şi dragostea e excesivă în paginile sale, ca şi războiul, având de asemenea consecinţe catastrofale. Astfel, când *Tirant* zăreşte pentru prima oară, în penumbra unei capele funerare, sânii mijiţi ai prinţesei Carmesina, intră într-o stare aproape cataleptică şi rămâne înţepenit într-un pat fără să doarmă, fără să mănânce şi fără să mai scoată vreun cuvânt zile întregi. În fine, când îşi revine, e ca şi cum ar învăţa din nou să vorbească. Iar primul cuvânt pe care-l îngaimă este: „Iubesc”.

Aceste minciuni nu ne arată cum erau valendenii la sfârşitul secolului al XV-lea, d ceea ce-ar fi vrut ei să fie şi să facă, ele nu ne înfăţişează fiinţele în came şi oase din acea epocă teribilă, d fantasmele lor. Minciunile materializează poftele, temerile, dorinţele şi resentimentele lor. O ficţiune reuşită refledă subiectivitatea unei epoci şi de aceea romanele, chiar dacă mint atunci când le confruntăm cu istoria, ne transmit nişte adevăruri trecătoare, evanescente, care scapă întotdeauna celor care descriu realitatea din punct de vedere ştiinţific. Doar literatura dispune de tehnica şi forţa de a disloca acest delicat elixir al vieţii: adevărul ascuns în minciunile omeneşti. Fiindcă în amăgirile literaturii nu există nicio înşelătorie. Sau cel puţin n-ar trebui să existe decât pentru naivii ce cred că literatura trebuie să fie fidelă vieţii şi să depindă la fel de mult de realitate ca şi de istorie. Şi nu e nicio amăgire, deoarece atunci când deschidem o carte de ficţiune, ne pregătim sufleteşte să asistăm la o reprezentaţie în care ştim foarte bine că lacrimile ori plictisul nostru vor depinde exclusiv de buna sau de proasta inspiraţie a naratorului de a ne face să-i trăim minciunile ca pe nişte adevăruri, şi nu de talentul lui de a reproduce fidel viaţa trăită.

Aceste graniţe, bine delimitate, dintre literatură şi istorie – dintre adevărurile literare şi cele istorice –, constituie o prerogativă a societăţilor deschise. În aceste societăţi, ambele activităţi coexistă, independente şi suverane, deşi complementare în dorinţa lor utopică de a cuprinde viaţa întreagă. Şi poate că cea mai bună demonstraţie a faptului că o societate este deschisă, în sensul oferit de Karl Popper, este următoarea: într-o asemenea societate, ficţiunea şi istoria coexistă, autonome şi independente, fără a-şi invada ori a-şi uzurpa una alteia domeniile şi funcţiile.

În societăţile închise, lucrurile stau exact invers. De aceea, cred că definim cel mai bine o societate închisă spunând că, în aceasta, ficţiunea şi istoria au încetat să mai fie lucruri diferite, ajungând să se confunde şi să se

înlocuiască una pe cealaltă, schimbându-şi în mod constant identitatea, ca într-un bal mascat.

Într-o societate închisă, puterea nu numai că-şi arogă privilegiul de a controla acţiunile oamenilor – ce fac şi ce zic aceştia → dar aspiră să le stăpânească chiar şi fantezia, visele şi, bineînţeles, memoria. Într-o societate închisă, trecutul devine, mai devreme sau mai târziu, obiectul unei manipulări care-şi propune să justifice prezentul. Istoria oficială, singura tolerată, este scena acelor transformări miraculoase care au făcut celebră enciclopedia sovietică (înaintea perestroicăi): protagonişti care apar sau dispar fără a lăsa vreo urmă, în funcţie de reabilitarea sau condamnarea lor de către putere şi acţiuni trecute, ale unor eroi sau ale unor oameni simpli, care, de la o ediţie la alta, îşi schimbă semnificaţia, valoarea şi substanţa în funcţie de interesele camarilei aflate la guvernare. Aceasta este o practică pe care a perfecţionat-o totalitarismul modern, fără a fi însă el cel care a inventat-o; o practică pe care o regăsim chiar şi la cele mai vechi civilizaţii, care până nu demult s-au menţinut verticale şi despotice.

Organizarea memoriei colective, transformarea istoriei în instrument de guvernare, însărcinat cu legitimarea celor care comandă şi cu furnizarea de alibiuri pentru nelegiuirile lor – toate acestea reprezintă o tentaţie congenitală a oricărei puteri. Statele totalitare pot transforma această tentaţie în realitate. În trecut, numeroase civilizaţii au pus-o în practică.

Incaşii, de pildă, străvechii mei compatrioţi, o aplicau într-un mod radical şi teatral. Când murea împăratul, mureau odată cu el nu numai soţiile şi concubinele lui, ci şi intelectualii acestuia, denumiţi *Amautas*: oamenii înţelepţi. Înţelepciunea lor servea în mod fundamental acestei escrocherii: preschimbarea ficţiunii în istorie. Noul suveran incaş se instala la putere cu o impresionantă curte de *Amautas*, a căror sarcină era să refacă memoria oficială, să corecteze trecutul, modernizându-l, am putea spune, astfel încât toate faptele de vitejie, toate cuceririle, toate construcţiile care erau atribuite înainte

predecesorului său să fie transferate din acel moment în *curriculum vitae* al noului împărat. Cu timpul, înaintaşii lui erau daţi uitării. Incaşii au ştiut să-şi folosească trecutul, transformându-l în literatură, pentru ca prin el să imobilizeze prezentul, adică idealul suprem al oricărei dictaturi. Ei au interzis adevărurile particulare care contrazic întotdeauna adevărul oficial, coerent şi fără drept de apel. (Rezultatul este că imperiul incaş a rămas o societate fără istorie, cel puţin fără istorie anecdotică, fiindcă nimeni n-a putut reconstitui într-o manieră plauzibilă acel trecut, sistematic îmbrăcat şi dezbrăcat, ca o *stripteuză* profesionistă.)

Într-o societate închisă, istoria se impregnează de ficţiune, devine ea însăşi ficţiune, căci se inventează şi se reinventează în funcţie de ortodoxia religioasă sau politică contemporană sau, cu alte cuvinte, se inventează în funcţie de capriciile celui care deţine puterea.

Totodată, se instaurează un sistem strict de cenzură, pentru ca imaginaţia literară să nu iasă dintr-un cadru rigid şi adevărurile ei subiective să nu contrazică şi să nu arunce vreo umbră asupra istoriei oficiale, d, dimpotrivă, s-o prezinte şi s-o ilustreze. Diferenţa dintre adevărul istoric şi adevărul literar dispare, contopindu-se într-un hibrid care inundă istoria cu irealitate şi goleşte ficţiunea de mister, de iniţiativă şi de nonconformism, în faţa puterii instaurate.

Să condamni istoria să mintă şi literatura să propage adevărurile confecţionate de putere nu reprezintă un obstacol în calea dezvoltării ştiinţifice şi tehnologice a unei ţări şi nici în instaurarea unor forme fundamentale de justiţie socială. S-a dovedit faptul că imperiul incaş-fapt extraordinar pentru epoca respectivă şi chiar pentru epoca actuală a învins foametea, reuşind să-i hrănească pe toţi supuşii săi. Şi societăţile totalitare moderne au dezvoltat puternic educaţia, sănătatea, sportul şi munca, punându-le la dispoziţia majorităţii, ceea ce societăţile deschise, în ciuda prosperităţii lor, n-au reuşit, fiindcă preţul libertăţii de care se bucură acestea din urmă se plăteşte adesea cu

teribile inegalităţi de avere şi – ceea ce e mai rău – şi de şansă pentru membrii ei.

Dar atunci când Statul în dorinţa lui de a controla totul – fură oamenilor dreptul de a inventa şi de a crede minciunile care le plac şi profită de acest drept, exercitându-l ca pe un monopol prin istoricii şi cenzorii săi – aşa cum au făcut incaşii cu acei *Amautas* – se distruge un puternic centru nevralgic al vieţii sociale. Iar bărbaţii şi femeile suferă o mutilare care le sărăceşte existenţa, chiar dacă necesităţile lor fundamentale le simt satisfăcute.

Fiindcă viaţa reală, adevărata viaţă n-a fost şi nu va fi vreodată suficientă pentru a satisface dorinţele omeneşti. Iar fără această insatisfacţie vitală pe care minciunile literaturii o aţâţă şi o calmează totodată, nu se poate vorbi nicicând de un progres autentic.

Fantezia cu care suntem dotaţi este un dar demonic. Ea deschide continuu o prăpastie între ceea ce suntem şi ceea ce am vrea să fim, între ceea ce avem şi ceea ce dorim.

Dar imaginaţia a conceput un paleativ subtil şi ingenios pentru acest divorţ inevitabil dintre realitatea noastră limitată şi poftele noastre nemăsurate: ficţiunea. Graţie acesteia, suntem mai bogaţi sufleteşte şi suntem diferiţi, fără a înceta să fim aceiaşi. Ne dizolvăm în ea şi ne multiplicăm prin ea, trăind mai multe vieţi decât cele pe care le avem şi pe care le-am putea trăi dacă am rămâne izolaţi în veridic, prizonieri ai istoriei.

Oamenii nu trăiesc numai din adevăruri; ei au nevoie şi de minciuni: de cele pe care le inventează de bunăvoie, nu care le sunt impuse, de cele care se prezintă aşa cum sunt, nu deghizate în veşmintele istoriei. Ficţiunea le îmbogăţeşte existenţa, o completează şi, un timp, îi salvează de condiţia lor tragică, omenească: aceea de a dori şi de a visa mereu mai mult decât ceea ce pot realiza cu adevărat.

Când îşi produce singură viaţa alternativă, fără vreo altă constrângere decât limitele creatorului însuşi, literatura ne prelungeşte viaţa, adăugându-i acea

dimensiune care întreţine viaţa noastră ascunsă: lucrul acela impalpabil şi trecător, dar nepreţuit, pe care-l trăim doar minţindu-ne.

Este un drept pe care trebuie să-l apărăm fără să roşim. Fiindcă jucându-ne de-a minciunile, aşa cum se joacă autorul unei ficţiuni şi cititorul său, de-a minciunile pe care ei înşişi le fabrică sub imperiul propriilor lor demoni, izbutim să ne afirmăm suveranitatea individuală şi s-o apărăm când este ameninţată; reuşim să ne păstrăm un spaţiu propriu de libertate, o citadelă în afara controlului puterii şi a indiferenţei celorlalţi, în interiorul căreia suntem într-adevăr stăpânii propriului nostru destin.

Din această libertate se nasc altele. Aceste refugii private, adevărurile subiective ale literaturii, conferă adevărului istoric, care este complementul acesteia, o posibilă existenţă şi o funcţie proprie: răscumpărarea unei părţi importante (dar numai a unei părţi) a memoriei noastre: acele grandori şi acele mizerii pe care le împărtăşim cu ceilalţi, noi, ca fiinţe gregare. Acest adevăr istoric este de neînlocuit, fiind indispensabil pentru a şti ce am fost şi poate ce vom fi în calitate de colectivităţi umane. Dar ceea ce suntem ca indivizi şi ceea ce am vrut să fim, fără a putea fi în realitate, fiind astfel obligaţi să inventăm şi să ne imaginăm – istoria noastră secretă – numai literatura ştie să povestească. De aceea spunea Balzac că romanul reprezintă „istoria privată a naţiunilor”.

Aceasta este, în fond, o acuzaţie teribilă la adresa existenţei sub orice regim sau ideologie, o mărturie elocventă a lipsurilor ei, a incapacităţii ei de a ne mulţumi. Iată de ce literatura atacă permanent toate puterile care şi-ar dori, deopotrivă, să-i subjuge, dar şi să-i satisfacă pe oameni. Create în libertate, minciunile literaturii ne dovedesc că acest lucru este practic imposibil. Iar existenta lor reprezintă o permanentă garanţie că nici în viitor lucrurile nu se vor schimba.

Barranco, 2 iunie 1989

ADEVĂRUL MINCIUNILOR

INIMA ÎNTUNERICULUI (1902)

Joseph Conrad

Rădăcinile umanului

I. Congo lui Leopold al h-lea într-o călătorie cu avionul, istoricul Adam Hochschild a descoperit un citat al lui Mark Twain în care autorul *Aventurilor lui Hucideberry Finn* asigura că regimul impus de Leopold al II-lea – regele belgienilor mort în 1909 – Statului Liber Congo (1885 – 1906), creat de el, exterminase între când şi opt milioane de băştinaşi. Curios şi îngrozit, a început o investigaţie care, peste ani, va culmina cu *King Leopold's Ghost*, important document despre cruzimea şi lăcomia care au stat la baza aventurii coloniale europene în Africa. Datele şi dovezile acestui document îmbogăţesc extraordinar lectura capodoperei lui Joseph Conrad, *Inima întunericului*, a cărei acţiune se desfăşoară în ţinuturile respective tocmai în perioada când Compania belgiană a lui Leopold al H-lea-care ar trebui să figureze printre cei mai sângeroşi criminali politici ai secolului XX, alături de Hitler şi Stalin – comitea cele mai teribile atrocităţi.

Leopold al II-lea a fost un rebut uman, dar cult, inteligent şi creativ. Şi-a pregătit operaţiunea congoleză ca pe o uriaşă întreprindere politico-economică, destinată să-l transforme într-un monarh, dar şi un puternic om de afaceri, cu o avere şi o structură industrială şi comercială atât de vastă încât să poată influenţa viaţa politică şi dezvoltarea întregii lumi. Colonia centro-africană, Congo, cu o suprafaţă cât jumătate din Europa occidentală, a fost proprietatea lui personală până în 1906, când a fost obligat s-o cedeze Statului belgian, presat de mai multe guverne şi de opinia publică, alarmată de crimele lui monstruoase.

A fost şi un abil strateg al relaţiilor publice. A alocat importante sume de bani mituirii ziariştilor, politicienilor, funcţionarilor, militarilor, intriganţilor şi feţelor bisericeşti de pe trei continente spre a ridica o uriaşă perdea de fum menită să convingă lumea că aventura sa congoleză avea un scop umanitar şi creştinesc: salvarea congolezilor de traficanţii arabi de sclavi care le jefuiau satele. Sub patronajul lui se organizau conferinţe şi congrese, la care participau intelectuali – mercenari lipsiţi de scrupule, naivi, proşti şi mulţi preoţi – ce discutau despre cele mai eficiente metode de a civiliza şi evangheliza canibalii din Africa. Ani la rând, această propagandă goebbelsiană a avut efect. Leopold al II-lea a fost decorat, lăudat de popi şi jurnalişti, şi considerat mântuitorul negrilor.

Dincolo de această impostură, realitatea era însă alta. Milioane de congolezi au fost supuşi unei exploatări feroce pentru a-şi plăti cota-parte fixată de Companie satelor, familiilor şi indivizilor ce extrăgeau cauciucul şi furnizau fildeşul şi răşina de copal. Compania funcţiona ca o armată şi nu-şi menaja deloc lucrătorii cărora negrii de dinainte trebuie să li se fi părut nişte îngeri, în comparaţie cu regimul la care erau supuşi acum. Se muncea fără orar şi fără niciun fel de compensaţii, mutilarea sau asasinarea lucrătorilor fiind la ordinea zilei. Pedepsele, psihice şi fizice, atingeau un rafinament sadic; celui care nu-şi plătea cota, i se tăia mâna sau piciorul. Satele rău-platnice erau distruse şi arse în expediţii punitive ce înspăimântau

locuitorii, împiedicându-i astfel să fugă sau să încerce să se răzvrătească. Pentru ca supunerea familiilor să fie definitivă, Compania (era una singură, în spatele mai multor întreprinderi) sechestra fie o mamă, fie un copil. Având doar cheltuieli de întreţinere – nu se plăteau salarii, se dădeau bani doar pentru înarmarea bandiţilor în uniforme ce menţineau ordinea → câştigurile Companiei au fost fabuloase. Exact cum şi-a propus, Leopold al II-lea a devenit unul dintre cei mai bogaţi oameni din lume.

Adam Hochschild ne convinge prin calculele sale: populaţia congoleză a fost redusă la jumătate în cei douăzeci şi unu de ani cât au durat samavolniciile lui Leopold al II-lea. În 1906, când Statul Liber Congo a revenit Statului belgian, situaţia băştinaşilor s-a îmbunătăţit considerabil, chiar dacă s-au mai comis crime şi oamenii au fost exploataţi fără milă. Dacă acel sistem s-ar fi menţinut la putere, poate chiar ar fi fost exterminaţi cu toţii.

Studiul lui Hochschild demonstrează că oricât de cumplite au fost crimele şi torturile la care au fost supuşi băştinaşii, distrugerea instituţiilor, a sistemelor de relaţii, a obiceiurilor şi tradiţiilor lor, anihilarea celui mai elementar simţ al demnităţii este un rău incomparabil. Nu e de mirare, aşadar, că şaptezeci de ani mai târziu, când Belgia îi acordă în 1960 independenţa, fosta colonie, în care forţa colonizatoare nu fusese în stare să producă în aproape un secol de jaf şi abuzuri nici măcar câţiva profesionişti băştinaşi, va cădea pradă războiului civil şi anarhiei. Iar ulterior să preia puterea generalul Mobutu, un satrap smintit, demn urmaş al lui Leopold al II-lea, avid de bogăţii.

Nu sunt doar criminali şi victime în *King Leopold's Ghost*; din fericire pentru specia umană mai există şi fiinţe care o salvează, ca pastorii negri nord-americani George Washington Williams şi William Sheppard, care, descoperind farsa, se grăbesc să denunţe în faţa lumii întregi teribila realitate din Africa Centrală. Dar cei care, printr-o formidabilă îndrăzneală şi perseverenţă, au reuşit

să mobilizeze opinia publică internaţională împotriva măcelurilor congoleze ale lui Leopold al II-lea au fost irlandezul Roger Casament şi belgianul Morel. Ambii meritau cinstea de a apărea într-un mare roman. Primul (care, peste ani, va fi mai întâi înnobilat şi apoi executat în Marea Britanie fiindcă a participat la o revoltă pentru independenţa Irlandei) a fost, o vreme, viceconsul britanic în Congo, furnizând pentru Foreign Office rapoarte lapidare despre ceea ce se întâmpla acolo. În aceeaşi perioadă, la vama din Anvers, Morel, spirit neliniştit şi justiţiar, începea să cerceteze, din ce în ce mai neîncrezător, încărcăturile ce porneau spre Congo şi cele ce se întorceau de acolo. Ce fel de comerţ mai era şi ăsta? Spre Congo plecau mai ales puşti, muniţie, bice, macete şi fleacuri fără valoare comercială. În schimb, din Congo debarcau încărcături importante de cauciuc, fildeş şi răşină de copal. Putea fi luată în serios acea propagandă conform căreia Leopold al II-lea crease o zonă de comerţ liber în inima Africii, aducând progresul şi libertatea tuturor africanilor?

Morel nu era doar un om drept şi perspicace. Ştia să şi comunice ca nimeni altul. Aflând sinistrul adevăr, l-a relatat contemporanilor săi, evitând ingenios barierele pe care intimidarea, mita şi cenzura le menţineau în jurul afacerilor din Congo. Analizele şi articolele lui despre exploatarea la care erau supuşi congolezii şi jaful social şi economic rezultat de aici s-au impus treptat, treptat, generând o mobilizare considerată de Hochschild drept prima mişcare importantă în favoarea drepturilor omului din secolul XX. Graţie Asociaţei pentru Reforma statului Congo, fondată de Morel şi Casament, aureola mitică creată în jurul lui Leopold al II-lea ca civilizator a dispărut, fiind înlocuită de una mai potrivită, de ucigaş. Totuşi, printr-un mister ce s-ar cuveni eluddat, astăzi a dispărut din memoria publică ceea ce orice om cât de cât informat ştia despre Leopold al II-lea şi groaznica lui aventură congoleză, în 1909, când a murit. Nimeni nu-şi mai aminteşte exact ce a fost el. În ţara lui a ajuns să fie

considerat o mumie inofensivă ce figurează în cărţile de istorie, are câteva statui, propriul muzeu, dar nimic nu mâi aminteşte că el singur a făcut să curgă enorm de mult sânge, provocând în Africa mai multă suferinţă decât toate tragediile naturale, războaiele şi revoluţiile de pe acest continent nefericit.

n. Konrad Kokzeniowski în Congo în 1890, căpitanul de marină comercială Konrad Korzeniowski, polonez de origine şi naturalizat britanic de doi ani, neputând găsi un post adecvat rangului său în Anglia, a semnat un contract la Bruxelles cu una dintre sucursalele Companiei lui Leopold al II-lea, *La Société Anonyme Belge*, pentru comerţul din interiorul Congo, urmând a fi căpitan pe unul dintre vapoarele ce navigau pe uriaşul fluviu african, între Kinshasa şi Stanley Falls. Căpitanul Albert Thys, director executiv al firmei şi colaborator apropiat al lui Leopold al II-lea, l-a angajat ca să comande vasul *Florida*, al cărui vechi căpitan, un oarecare Freisleben, fusese omorât de băştinaşi.

Viitorul Joseph Conrad luă trenul spre Bordeaux şi de acolo se îmbarcă spre Africa în *Viile de Maceio*, cu gândul să rămână în noul post timp de trei ani. A debarcat la Borna, la vărsarea fluviului Congo, şi de acolo, a străbătut într-o mică ambarcaţiune cele patruzeci de mile până la Matadi, unde a ajuns în 13 iunie 1890. În această localitate l-a cunoscut pe justiţiarul irlandez Roger Casament, locuind cu el două săptămâni şi scriind despre el, în jurnal, că dintre toate persoanele cunoscute în Congo, îl admira cel mai mult. De la Casament a aflat desigur despre ororile care se petreceau acolo, în afara celor petrecute sub ochii tuturor. De la Matadi a plecat pe jos până la Kinshasa cu un convoi de treizeci de hamali băştinaşi, cu care (conform notelor lui de călătorie) a avut peripeţii şi necazuri asemenea celor trăite de Charlie Marlow în *Inima întunericului*, cât timp a străbătut cele două sute de mile de selvă ce despărţeau tabăra de Gara Centrală.

La Kinshasa, Conrad a fost informat de şefii Companiei că, în loc să preia comanda vasului *Florida*, pe

care fusese numit căpitan şi care era încă în reparaţii, va fi secund pe alt *steamer*, *Roi des Belges*, sub comanda căpitanului suedez Ludwig Koch, Misiunea vasului era de a-l prelua pe agentul Companiei, Georges Antoine Klein, care era grav bolnav, din tabăra din Stanley Falls, situată pe fluviu în sus. Ca şi Kurtz din roman, Klein a murit la întoarcere, iar căpitanul Ludwig Koch s-a îmbolnăvit şi el în timpul traversării, deci Conrad a sfârşit prin a prelua comanda vasului *Roi des Belges*. Bolnav de diaree, dezgustat şi decepţionat de experienţa congoleză, Joseph Conrad s-a întors în Europa în 4 decembrie 1890, în loc să rămână trei ani în Africa, aşa cum prevăzuse. Aşadar, a trecut doar vreo şase luni prin infernul creat de Leopold al II-lea.

Nouă ani mai târziu a scris *Inima întunericului*, urmărind destul de fidel-prin personajul Marlow, pe care l-am putea numi pe bună dreptate alter-ego-ul său în roman – obiectivele şi traseele propriei sale aventuri congoleze, dar încercând să şteargă urmele. În manuscrisul original figura o aluzie sardonică la Leopold al II-lea („un rege de clasa a treia”) şi câteva referinţe geografice, precum şi adevăratele nume ale gărilor şi fabricilor Companiei de pe malurile fluviului Congo, ulterior eliminate sau modificate în roman. În februarie, martie şi aprilie 1899 s-au publicat fragmente din *Inima întunericului* în revista londoneză *Blackwood’s Magazine*, iar trei ani mai târziu (1902) romanul apărea într-un volum (*Youth*: *A Narrative*; *and Two Other Stories*) împreună cu alte două povestiri.

m. Inima întunericului

Conrad n-ar fi putut scrie niciodată această carte fără cele şase luni petrecute în acel Congo devastat de Compania lui Leopold al II-lea. Dar deşi experienţa aceasta a constituit materia primă a romanului ce poate fi citit, printre altele, ca un exorcism împotriva colonialismului şi imperialismului, *Inima întunericului* transcende condiţiile istorice şi sociale, devenind o explorare a rădăcinilor umanului, a acelor catacombe ale fiinţei ce adăpostesc o vocaţie iraţională distructivă, atenuată de progres şi

civilizaţie, dar niciodată eliminată definitiv. Puţine cărţi au reuşit să înfăţişeze *răul* într-un mod atât de sintetic şi de subjugant, răul perceput cu conotaţiile lui metafizice individuale şi cu proiecţiile lui sociale. Căci tragedia lui Kurtz ţine şi de instituţiile istorice şi economice corupte din cauza lăcomiei, dar şi de tainica predispoziţie spre „cădere”: coruperea spiritului omenesc, numită de religia creştină „păcat originar”, iar de psihanaliză „instinctul morţii”.

Romanul este mult mai subtil decât interpretările contradictorii generate: lupta între civilizaţie şi barbarie, revenirea la lumea magică a omului primitiv, cu ritualuri şi sacrificii, crusta fragilă ce separă modernitatea de sălbăticie. În pofida criticilor severe aduse cărţii de către scriitorul african Chimia Achebe, care o acuza de prejudecăţi rasiale (*bloody racist*) împotriva negrilor[3], ea reprezintă fără îndoială o critică dură la adresa civilizaţiei occidentale, incapabilă să-şi depăşească natura umană, crudă şi nedvilizată, după cum se manifestă albii instalaţi de Companie în inima Africii: îi exploatează pe băştinaşi, le pradă pădurile şi fauna, le omoară elefanţii în goana după preţiosul fildeş. Aceşti indivizi reflectă o formă mai gravă de barbarie (conştientă şi interesată) decât cea a barbarilor, canibali şi păgâni, care au făcut din Kurtz un mic zeu.

Kurtz, teoretic personajul central al cărţii, este de un mister absolut, un element ascuns, mai degrabă o absenţă decât o prezenţă, un mister a cărui apariţie efemeră la sfârşitul romanului nu reuşeşte să eclipseze mitul, când e înlocuit de o fiinţă concretă. A fost odată un om mult superior – ca intelect şi moralitate – colegilor lui din Companie, nişte mediocrităţi lacome, după cum află Marlow când străbate marele fluviu ce duce spre îndepărtata gară unde se află Kurtz sau după moartea acestuia. Fiindcă pe atunci era un om al ideilor – un ziarist, un poet, un muzician, un politician care, judecând după

3 Achebe Chinua: „An Image of Africa", Massachusetts Review, 18:4 (Winter 1777), pp. 782-794.

raportul redactat pentru Societatea pentru Eliminarea Obiceiurilor Sălbatice, părea convins că strângând fildeşul pentru a-l exporta în Europa, capitalismul european îndeplinea o misiune civilizatoare, un fel de cruciadă comercială şi morală ce justifica chiar cele mai cumplite violenţe comise în numele ei. Dar acesta este mitul. Când îl vedem pe Kurtz în came şi oase, el e doar o umbră din ceea ce a fost, un muribund înnebunit, ce delirează; nimic din acel proiect ambiţios ce-l mistuia, se pare, la începutul aventurii lui africane, o ruină umană în care Marlow nu vede niciuna dintre acele idei formidabile ce-l însufleţiseră odinioară. Tot ce ştim despre el e că a scos din Congo mai mult fildeş decât oricare alt agent al Companiei, şi că, spre deosebire de colegii lui care s-au mulţumit să-i exploateze pe băştinaşi, el a reuşit să comunice cu acei „sălbatici”, să-i încânte, să-i vrăjească, devenind, într-un fel, unul de-al lor (din acest punct de vedere este într-adevăr diferit şi superior celorlalţi albi): un fel de rege faţă de care aceştia nutresc un devotament fără rezerve şi asupra cărora îşi exercită cel mai primitiv despotism.

Această dialectică între civilizaţie şi barbarie reprezintă tema nevralgică în *Inima întunericului*. Pentru orice cititor atent e clar că nu rezultă de nicăieri din roman că barbaria aparţine Africii, iar civilizaţia Europei. Dacă există o barbarie explicită, cinică, aceasta e reprezentată de Companie, a cărei raţiune de a fi în pădurea şi fluviile unde s-a instalat este de a le prăda, exploatându-i în acest sens cu o cruzime nemaipomenită pe canibalii pe care-i reprimă sau îi ucide fără niciun scrupul, cum omoară şi turmele de elefanţi pentru a obţine aurul alb, râvnitul fildeş. Nebunia lui Kurtz reflectă exacerbarea la maxim a acestei barbarii pe care Compania (înfăţişată ca o entitate abstractă, demonică) o comite în inima întunericului african.

De altfel nu numai Kurtz înnebuneşte; este o stare de spirit sau o boală ce pare să-i stăpânească pe europeni de îndată ce pun piciorul pe pământul african, după cum îi sugerează medicul Companiei lui Marlow când îl

examinează şi îi măsoară capul în „oraşul spectral” şi îi vorbeşte despre „transformările mentale ce se produc în individ în acel loc...” Marlow observă el însuşi asta când ajunge la gura marelui fluviu: vede un vas francez care bombardează absurd, nu un obiectiv militar concret, ci pădurile, continentul african, ca şi cum soldaţii respectivi şi-ar fi pierdut minţile. Mulţi dintre soldaţii întâlniţi manifestă simptome de dezechilibru sau de tulburare a personalităţii, de la maniacul contabil imperturbabil şi pelerinii exaltaţi, până la plimbăreţul şi guralivul rus îmbrăcat ca un arlechin. Graniţa dintre luciditate şi nebunie transpare în tonul feroce şi dur din raportul lui Kurtz adresat Societăţii pentru Eliminarea Obiceiurilor Sălbatice. Cât timp trecuse de la acest raport până la îndemnul: „Exterminaţi-i pe aceşti barbari!”? Nu ştim. Ştim însă că între cele două a intervenit realitatea africană, ea fiind de-ajuns pentru ca mintea lui Kurtz (sau sufletul lui) să penduleze de la raţiune la nebunie (sau de la Bine la Rău). Când a mâzgălit acest ordin exterminator, Kurtz îl punea deja în practică şi în jurul colibei lui se bălăbăneau capete înfipte în ţăruşi.

Din carte se desprinde o viziune foarte pesimistă, eufemistic vorbind, a acelei civilizaţii europene reprezentată de „oraşul spectral” sau „mormântul golit” unde se află sediul Companiei, la porţile căreia vizitatorul e întâmpinat de nişte femei ţesând, suspect de asemănătoare (după cum semnalau criticii) cu Parcele lui Virgiliu şi ale lui Dante, păzind porţile iadului. Dacă această civilizaţie există, ea, aidoma zeului Ian, are două feţe: una pentru Europa, iar cealaltă pentru Africa, unde reapare toată violenţa şi cruzimea relaţiilor dintre oameni ce păreau abolite pe vechiul continent. În cel mai bun caz, civilizaţia e ca o peliculă subţire, sub care se ascund vechii demoni ce aşteaptă momentele prielnice să reapară şi să înăbuşe în ceremonii de pur instinct şi nebunie – aidoma celor prezidate de Kurtz în regatu-i derizoriu-pe acel precar civilizat.

Extrema complexitate a textului e bine subliniată de

complexa structură narativă, de naratori, scenarii şi timpi suprapuşi alternativi. Vase comunicante şi cutii chinezeşti se ivesc şi se suprapun, alcătuind un tot narativ funcţional şi subtil. Tamisa şi marele fluviu african (fluviul Congo, chiar dacă nu este numit) simt cele două scenarii marcate de istorie. Două fluvii, două continente, două culturi, două exemple istorice între care se deplasează principalul personaj-narator, căpitanul Charlie Marlow, povestind celor patru prieteni vechea sa aventură africană în noaptea fluvială londoneză. Dar în această realitate binară în care există două femei care au de-a face cu Kurtz-negresa „barbară şi mândră” şi delicata lui logodnică albă-există şi doi naratori, căci Marlow narează din interiorul naraţiunii altui narator-personaj (care vorbeşte despre „noi”, ca şi cum ar fi unul dintre prietenii care-l ascultă pe Marlow), acest tainic anonim, al cărui rol este să supravegheze povestirea, dizolvând-o într-o pădă de subiectivitate. Sau poate de subiectivităţi ce se întâlnesc şi se despart, pentru a crea atmosfera rarefiată în care se petrece acţiunea. O atmosferă uneori confuză, alteori de coşmar, în care timpul se comprimă, părând imobil, pentru ca apoi să sară la un alt moment, într-un mod sincopat, lăsând spaţii goale, tăceri şi subînţelesuri. Această atmosferă, redată atât de bine în carte, reiese din prezenţa puternică a unei proze vii, uneori grandilocventă şi torenţială, plină de imagini misterioase şi rezonanţe magico-religioase, parcă impregnată de abundenţa vegetală şi de aburii pădurii. Criticul englez F.R. Leavis a deplâns în acest stil „insistenţa adjectivală” (*adjectival insistence*) [4], care mie mi se pare a fi absolut necesară pentru a crea nebunia şi a dilua istoria într-un climat de totală ambiguitate, cu un ritm şi o fluenţă de realitate onirică, ce-i conferă un caracter convingător. Această atmosferă reproduce starea sufletească a lui Marlow: perplexitate, confuzie, derută faţă de tot ce vede în călătoria lui africană, în posturile şi fabricile Companiei, oripilat într-un *crescendo* al excesului ce face verosimilă povestea lui Kurtz, întruchiparea ororii

4 F.R. Leavis, The Great Tradition, Londra, Penguin, 1986.

absolute. Relatată într-un stil mai sobru şi mai circumspect, povestea excesivă ar fi de necrezut.

Experienţa africană îi schimbă lui Marlow personalitatea, cum i-a schimbat-o şi lui Conrad. Şi viziunea lui asupra lumii, cel puţin asupra Europei. Când revine în „oraşul spectral” cu hârtiile şi amintirea lui Kurtz, îi priveşte distant şi dispreţuitor pe acei „oameni gonind pe străzi ca să-şi şterpelească ceva bani unii altora, ca să-şi înfulece mâncărurile lor spurcate, să-şi dea pe gât berea nesănătoasă, să-şi viseze visurile lor mărunte şi nătângi”[5]. De unde până unde această aversiune? Fiindcă oamenii respectivi erau „nişte nepoftiţi care mă scoteau din sărite cu pretenţia lor de a cunoaşte viaţa, deşi eram încredinţat că nu puteau să cunoască miezul lucrurilor aşa cum îl cunoşteam eu”[6]. Graţie călătoriei – în care a învăţat atâtea despre viaţă-şi oameni – a devenit un ins lipsit de inocenţă şi spontaneitate, extrem de critic şi neîncrezător în semenii lui. („înainte de Congo, eram doar un animal”, a mărturisit Conrad.) [7]

Marlow, care ura minciuna înainte de a călători în Africa, nu şovăie s-o mintă la întoarcere pe logodnica lui Kurtz, spunându-i că ultimele cuvinte ale acestuia îi fuseseră adresate ei, când de fapt el exclamase: „Ah, oroarea! Oroarea!” A fost o minciună milostivă pentru a consola o femeie care suferea? Da, şi asta. Dar a fost, mai ales, acceptarea faptului că există adevăruri atât de intolerabile în viaţă, încât minciunile se justifică. Cu alte cuvinte, ficţiunile; deci literatura.

Madrid, octombrie 2001

MOARTEA LA VENEŢIA (1912)

Thomas Mann

Chemarea abisului

Deşi scurtă, *Moartea la Veneţia* povesteşte o

---

5 Inima întunericului, Joseph Conrad, traducere în limba română de Ucu Archip, p. 146, Ed. Paralela 45, 2003.

6 Ibidem.

7 Joseph Conrad, Heart ofDarkness, Icon Criticai Guides, editat de Nicolas Tredell, Cambridge, Anglia, Icon Books, 1998, p. 50.

întâmplare la fel de complexă şi de profundă ca şi acele romane în care geniul lui Thomas Mann se dezlănţuie nonşalant în vaste construcţii care încearcă să prezinte o întreagă societate sau o epocă istorică. Şi o face cu economia de mijloace şi perfecţiunea artistică pe care le regăsim în puţine nuvele din istoria literaturii. De aceea *Moartea la Veneţia* merită să fie considerată o capodoperă a genului, alături de altele precum *Metamorfoza* a lui Kafka sau *Moartea lui Ivan Nici* a lui Tolstoi, asemănându-se cu acestea prin capacitatea aproape infinită de a transfera în sufletul cititorului asociaţii, simboluri şi diverse ecouri.

Citit şi recitit de câteva ori, ai în permanenţă senzaţia neliniştitoare că a rămas ceva misterios în text care-ţi scapă chiar şi la o lectură mai atentă. Un fond obscur şi violent, aproape abject, care are de-a face atât cu sufletul protagonistului cât şi cu experienţa comună a speciei umane; o vocaţie secretă ce reapare brusc, înfricoşându-ne, fiindcă o credeam definitiv alungată dintre noi datorită culturii, credinţei, moralei publice ori simplei dorinţe de supravieţuire socială.

Cum să defineşti această prezenţă subterană pe care operele de artă o dezvăluie în general, în chip involuntar, pe căi lăturalnice, flacără străbătându-le fără voia autorului? Freud a numit-o instinctul morţii; Şade, dorinţa de libertate; Bataille, răul. Oricum, e vorba de căutarea acelei suveranităţi integrale a individului, anterioară convenţiilor şi normelor, pe care orice societate-unele mai mult, altele mai puţin – o restrânge şi o reglează pentru a face posibilă coexistenţa şi a împiedica dezintegrarea colectivităţii, revenirea la barbarie. Înfrânarea dorinţelor şi a pasiunilor indivizilor, astfel încât poftele acestora, întărâtate de imaginaţie să nu pericliteze corpul social, reprezintă definiţia însăşi a ideii de civilizaţie. O idee clară şi sănătoasă ale cărei beneficii pentru specia umană n-ar putea fi negate de nimeni în mod raţional fiindcă ea a îmbogăţit viaţa şi a îndepărtat, uneori extrem de mult, precaritatea şi mizeria existenţelor primordiale care au

premers hoardei şi tribului de canibali. Dar viaţa nu e alcătuită numai din raţiune, ci şi din pasiuni. Îngerul care sălăşluieşte în om nu-l poate înfrânge cu totul pe demonul cu care împărtăşeşte condiţia umană, chiar dacă în societăţile avansate acest lucru părea să se fi realizat. Povestea lui Gustav von Aschenbach ne dovedeşte că şi aceste superbe modele de sănătate citadină, care consideră că prin inteligenţă şi sănătate morală au îmblânzit toate forţele distructive ale personalităţii, pot cădea într-o bună zi în tentaţia abisului.

Raţiunea, ordinea, virtutea asigură progresul conglomeratului uman, dar rareori sunt de-ajuns pentru a asigura fericirea indivizilor care au instinctele – reprimate în numele binelui social-mereu la pândă, aşteptând ocazia să se manifeste pentru a cere vieţii acea intensitate şi acele excese care, în ultimă instanţă, duc la distrugere şi moarte. Sexul este teritoriul privilegiat în care îşi fac apariţia, din catacombele personalităţii, acei demoni avizi de încălcarea regulilor şi de ruptură pe care, în anumite împrejurări, e imposibil să-i alungi fiindcă şi ei fac parte din realitatea umană. În plus, deşi prezenţa lor presupune întotdeauna un risc pentru individ şi o ameninţare de disoluţie şi violenţă pentru societate, alungarea lor totală sărăceşte viaţa, privând-o de acea exaltare şi beţie – sărbătoarea şi aventura – care sunt şi ele o necesitate a fiinţei umane. Acestea sunt temele spinoase pe care *Moartea la Veneţia* le învăluie într-o lumină crepusculară.

Gustav von Aschenbach a ajuns în pragul bătrâneţii ca un cetăţean admirabil. Cărţile lui l-au făcut celebru, dar îşi poartă faima fără vanitate, concentrat asupra activităţii lui intelectuale, aproape fără a-şi abandona lumea ideilor şi a principiilor, detaşat de orice tentaţie materială. Este un bărbat auster şi solitar de când a rămas văduv; nu duce o viaţă socială şi nici nu obişnuieşte să călătorească, iar în vacanţă se izolează, printre cărţile sale, într-o căsuţă de ţară din împrejurimile oraşului München. Textul precizează că el „nu iubea plăcerea”. Totul pare, aşadar, să indice că această glorie artistică trăieşte exclusiv în lumea spirituală

după ce şi-a stăpânit, prin cultură şi raţiune, pasiunile: acei agenţi ai vidului şi ai haosului ce sălăşluiesc în zonele obscure ale psihologiei umane. E vorba despre un „virtuos” în ambele sensuri ale cuvântului: în calitatea lui de creator de forme frumoase şi originale şi ca om ce şi-a purificat viaţa, graţie unui ritual strict de disciplină şi constrângere.

Dar brusc, într-o bună zi, această existenţă organizată începe să se zdruncine din pricina imaginaţiei, acea forţă corozivă pe care francezii o denumesc, pe bună dreptate, „nebuna casei”. Tainica viziune a unui străin în cimitirul din Miin chen trezeşte în von Aschenbach dorinţa de a călători şi îi populează mintea cu imagini exotice; el visează o lume feroce, primitivă şi barbară, deci cu totul diferită de condiţia lui de om superdvilizat, de spirit „clasic”. Fără a înţelege prea bine de ce o face, cedează impulsului şi pleacă mai întâi într-o insulă din Adriatica, iar apoi la Veneţia. Acolo îl vede în prima seară pe tânărul polonez Tadgio, care îi va schimba întreaga viaţă, distrugând în câteva zile ordinea raţională şi etică pe care aceasta era clădită. Nu va ajunge niciodată să-l atingă şi nici măcar să schimbe vreun cuvânt cu el; e posibil chiar ca zâmbetele vagi, pe care von Aschenbach are impresia că le observă la efeb când se întâlnesc, să fie rodul fanteziei sale. Întreaga dramă se desfăşoară fără martori indiscreţi, în mintea şi în inima scriitorului şi, fireşte, în acele instincte murdare pe care crezuse că le poate stăpâni şi care, într-un mod neaşteptat, în atmosfera vâscoasă, sufocată de miasme ale verii veneţiene, reînvie aţâţate de tandra frumuseţe a adolescentului. Înţelege astfel că trupul lui nu este doar sălaşul rafinatelor şi generoaselor idei pe care le admiră cititorii săi, ci şi o bestie geloasă, avidă şi egoistă.

Ar fi insuficient să spunem că scriitorul se îndrăgosteşte de tânăr sau că arde de dorinţă pentru el. I se întâmplă ceva mult mai profund: viziunea lui asupra vieţii şi omului, asupra culturii şi artei se schimbă. Brusc, ideile trec în plan secund, fiind înlocuite de senzaţii şi

sentimente, iar trupul apare ca o realitate exigentă pe care spiritul nu trebuie să-l supună, ci să-l servească. Senzualitatea şi poftele instinctive capătă o nouă valoare morală, nu atât ca manifestări animalice, pe care omul trebuie să şi le reprime spre a face posibilă civilizaţia, ci ca izvor al unei „bestii divine” ce transformă individul într-un mic zeu. Viaţa nu mai e formă; ea se risipeşte într-o arzătoare dezordine.

Gustav von Aschenbach trăieşte totuşi deliciile şi supliciile iubirii – pasiune de unul singur, fără a împărtăşi aceste trăiri cu persoana care i le provoacă. La început, intuind pericolul, încearcă să fugă, dar nu reuşeşte decât să se lase şi mai hotărât pradă aventurii care-l va duce mai întâi la abjecţie, iar apoi la moarte. Sobrul intelectual de ieri, scârbit acum de bătrâneţea şi urâţenia lui, ajunge la jalnica extremă de a se machia şi a-şi vopsi părul ca un fante. În locul vechilor vise apolinice de odinioară, nopţile i se populează cu viziuni sălbatice, în care barbari se dedau la orgii, iar violenţa, senzualitatea şi idolatria triumfă asupra „spiritului demn şi senin”. Gustav von Aschenbach cunoaşte atunci „luxura şi vârtejul anihilării”. Cine pe cine corupe? Căci Tadgio părăseşte Veneţia, la sfârşitul nuvelei, la fel de nevinovat şi de curat ca la început, în vreme ce von Aschenbach s-a transformat într-o epavă morală şi fizică. Frumuseţea copilului este doar stimulentul care declanşează mecanismul distructiv, acea dorinţă pe care imaginaţia protagonistului o aprinde până ce ajunge să se ardă cu ea.

Holera care s-a abătut peste el este simbolică din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, ea reprezintă forţele iraţionale ale sexului şi fantezia pusă în slujba acestuia, acel *libertinaj* în faţa căruia scriitorul sucombă. Eliberate de orice oprelişte, aceste forţe ar face imposibilă viaţa socială, căci ar transforma-o într-o junglă de bestii înfometate. Pe de altă parte, holera reflectă lumea primitivă, exotica realitate în care – spre deosebire de ceea ce reprezintă pentru narator spiritul, Europa civilizată – viaţa este încă instinct înainte de a fi idee, iar omul mai

trăieşte încă în starea naturală.

„Holefa hindusă” care distruge această bijuterie a culturii şi a intelectului, care este Veneţia, vine din acele îndepărtate colţuri ale planetei unde „în desişurile de bambus pândeşte tigrul”, iar dezastrele pe care le provoacă prefigurează, într-un fel, anihilarea civilizaţiei de către barbari.

Această parte a nuvelei admite diferite lecturi. Holera reprezintă, pentru unii, descompunerea politică şi socială a Europei ce părăsea veselul desfrâu al renumitei „belle époque”, pregătindu-şi autodistrugerea. Aceasta este interpretarea „socială” a falsei epidemii ce se infiltrează imperceptibil în frumosul oraş lacustru pentru a-l nimici, aşa cum senzualitatea otrăveşte spiritul fin al moralistului. În această interpretare, epidemia reprezintă preţul degenerării, al nebuniei şi al ruinei, preţ pe care ajunge să-l plătească cel care cedează plăcerii şi îşi supune inteligenţa iraţionalelor impulsuri ale pasiunii.

Cel care scrie este, fără îndoială, un alt moralist, aşa cum era şi von Aschenbach înainte de cădere. Şi în Thomas Mann există, ca şi în personajul său – se ştie că, pe lângă Gustav Mahler, autorul însuşi a servit drept model pentru von Aschenbach → o fiică de plăcere, instinctivă, o zonă a experienţei ce anulează raţiunea şi în care toate ideile naufragiază. E vorba de doi romantici deghizaţi în clasici, doi bărbaţi pentru care pasiunea simţurilor, euforia sexului constituie suprema exaltare pe care omul trebuie s-o trăiască fiind totuşi conştient că ea îl va împinge spre decadenţă şi moarte. La aceşti puritani licenţioşi nu există nimic din vesela şi jucăuşa viziune a secolului optsprezece despre sex. În acea epocă, sexul apărea ca o lume a jocului şi a distracţiei în perfectă armonie cu celelalte preocupări ale vieţii: trup şi spirit, două lucruri pe care secolul optsprezece le-a amestecat, dar secolul nouăsprezece, ca secol romantic, le-a făcut să devină incompatibile.

Simbolul este el însuşi ambiguu şi contradictoriu; el admite în permanenţă interpretări ce variază în funcţie de cititor şi de epocă. Deşi au trecut aproape optzeci de ani

de când a fost scrisă *Moartea la Veneţia*, multe dintre alegoriile şi simbolurile ei ni se par încă neclare, căci epoca noastră le-a golit de conţinut ori le-a făcut de nerecunoscut. Rigida morală burgheză care predomină în lumea lui Thomas Mann şi îi conferă destinului lui von Aschenbach o aureolă tragică ne apare astăzi, în societatea noastră îngăduitoare, ca o pitorească anomalie, aproape ca acea holeră indiană cu rezonanţe medievale, căreia chimia contemporană i-ar veni acum de hac cu uşurinţă. De ce trebuia pedepsit cu atâta cruzime bietul artist al cărui păcat e doar cel de a fi descoperit prea târziu – şi, culmea, doar ca idee – plăcerea trupească?

Şi totuşi, chiar şi din perspectiva noastră, de cititori dintr-o epocă ce a banalizat-prin toleranţa de care dă dovadă – toate excesele sexuale, făcându-le să fie convenţionale şi plictisitoare, drama solitarului de cincizeci de ani, atât de timid şi de înţelept, îndrăgostit ca o domnişoară de copilul polonez şi mistuit de pasiune, ne tulbură şi ne emoţionează profund. Fiindcă există undeva, adânc, în această nuvelă.

O prăpastie pe care o întrezărim, identificând-o imediat în noi înşine şi în mediul social în care trăim. Un abis populat de violenţă, de dorinţe şi fantasme surprinzătoare şi exaltante, pe care în general nu îl conştientizăm decât prin experienţe privilegiate care-l dezvăluie ocazional, amintindu-ne astfel că oricât l-am reduce la catacombe şi uitare, el face parte integrantă din natura umană, ivindu-se deci, cu monştrii şi sirenele-i seducătoare, ca o sfidare permanentă a uzanţelor şi obiceiurilor civilizaţiei.

Într-un moment anume al dramei sale interioare, von Aschenbach se străduieşte să-şi sublimeze pasiunea cu reverberaţii mitice. El o transferă în lumea culturii şi el însuşi se vede transformat în Socrate, dialogând cu Fedru pe malurile Hisosului, despre frumuseţe şi dragoste. Aceasta este o încercare vicleană a autorului de a curăţa cumva fetidele emanaţii ale infernului agreabil, conferindu-le o dimensiune filosofică, detaliindu-le şi

lărgind sfera povestirii graţie unui context cultural. Pe de altă parte, acest aspect nu este gratuit. Von Aschenbach era un „clasic” în viaţă şi e normal ca spiritul, conştiinţa lui să caute în universul culturii antecedente şi referinţe legate de ceea ce i se întâmplă. Dar prăpastia care

1 s-a deschis la picioare şi-n care scriitorul s-a aruncat cu un elan de care nu se căieşte nicio clipă nu are nimic de-a face nici cu ideile pure, nici cu spiritul. Este prăpastia dintre trupul pe care-l stăpânise şi dispreţuise şi cel de acum, care îşi cere drepturile, ajungând să se emancipeze şi să supună spiritul care-l subjugase.

Această exigenţă are un început, dar şi un sfârşit: trezită de un stimulent oarecare-frumuseţea lui Tadgio, de exemplu – liberă să crească şi să se dezvolte în viaţă în căutarea acelei satisfacţii de care se serveşte imaginaţia, devenind din ce în ce mâi inaccesibilă, dorinţa sexuală, sursă de plăcere, poate deveni molimă distrugătoare pentru comunitate. De aceea viaţa cetăţii îi impune eroului limite, iar morala, religia şi cultura îl strunesc şi încearcă oarecum să-l constrângă în ultimele săptămâni de viaţă. Gustav von Aschenbach descoperă – şi odată cu el şi cititorul acestei frumoase parabole – că toate aceste tentative simt întotdeauna relative căci, la fel ca şi în cazul lui, acea libertate deplină a individului, de carg e privat în numele coexistenţei sociale, renaşte periodic pentru a-i cere vieţii să nu fie numai raţiune, pace, disciplină, ci şi nebunie, violenţă şi haos. În adâncul cetăţeanului exemplar care era Gustav von Aschenbach se afla un sălbatic, zugrăvit ţipător, ce aştepta clipa prielnică spre a ieşi la lumină şi a proclama, chiar dacă e învins pe moment, că bipedul antropoid al hoardei şi al danului stă mereu la pândă, aşteptând să-şi ia revanşa.

Lima, septembrie 1988

OAMENI DIN DUBLIN (1914)

James Joyce

Dublinul lui Joyce

Literatura bună îşi pune amprenta pe anumite oraşe, acoperindu-le cu o patină mitologică şi imagistică ce

rezistă în timp mai mult decât arhitectura şi istoria acestora. Când am cunoscut oraşul Dublin, pe la jumătatea anilor şaizeci, m-am simţit trădat: oraşul, vesel şi simpatic, cu oameni exuberanţi care mă opreau în mijlocul străzii pentru a mă întreba de unde veneam şi mă invitau la o bere, nu semăna deloc cu cel din cărţile lui Joyce. Un prieten a acceptat să-mi servească drept ghid, luând-o pe urmele lui Leopold Bloom, în acele douăzeci şi patru de ore pline din *Ulise* –, numele străzilor, numeroase clădiri şi adrese erau neschimbate, totuşi oraşul nu avea densitatea, caracterul sordid şi nici griul metafizic al Dublinului din roman. Au reprezentat vreodată cele două imagini acelaşi oraş?

Nu, niciodată. Fiindcă Joyce, deşi a avut mania flaubertiană a documentării (el care era personificarea lipsei de scrupule în tot ceea ce nu se referea la scris), a zugrăvit oraşul ajungând până acolo încât verifica prin scrisori primite din Triest şi Zürich ce flori şi ce copaci erau aceia care, în acel colţ de stradă anume… El n-a descris oraşul în ficţiunile sale, ci l-a inventat. Şi a făcut-o cu atâta talent şi forţă de convingere încât oraşul acesta imaginar, plin de nostalgie, de ranchiună şi (mai ales) plin de cuvinte a sfârşit prin a avea, în memoria cititorilor, o viaţă care depăşeşte, prin dramatism şi culoare, vechea urbe din came şi oase – sau mai bine zis din piatră şi argilă – ce i-a servit drept model.

Oameni din Dublin reprezintă cel dintâi stadiu al acestei dedublări. Importanţa covârşitoare a romanelor *Ulise* şi *Finnegans*

Wake – experienţe literare care au revoluţionat romanul modern – ne face uneori să uităm că acest volum de povestiri, de factură mai tradiţională şi tributar, cel puţin în aparenţă, unui realism naturalist care la data apariţiei (în 1914) era deja oarecum arhaic, nu este o carte minoră, de ucenicie, ci este prima capodoperă pe care a scris-o Joyce. Este vorba de o carte organică, nu de o culegere de texte. Citite în ordine, povestirile se completează şi se îmbogăţesc reciproc, iar la sfârşit

cititorul are viziunea unei societăţi compacte, pe care a explorat-o în toate meandrele ei sociale. Autorul analizează psihologia oamenilor, ritualurile, prejudecăţile, entuziasmele şi discordiile acestei societăţi, ajungând chiar şi în profunzimile ei impudice.

Joyce a scris prima povestire din volum, *Surorile*, la douăzeci şi doi de ani, în 1904, pentru a câştiga o liră sterlină, la cererea unui prieten editor, George Russell, care i-a publicat-o în ziarul dublinez *Irish Homestead*. Aproape imediat s-a gândit să scrie o serie de povestiri pe care avea să le intituleze *Oameni din Dublin* pentru „a demasca sufletul acestei hemiplegii ori paralizii pe care mulţi îl consideră a fi un oraş”, după cum i-a spus unui prieten în luna iulie a anului respectiv. Demascarea avea să fie mai subtilă şi mai transcendentă decât putea el să bănuiască atunci când a scris aceste rânduri; ea nu urma să constea în jignirea sau denigrarea oraşului în care se născuse, ci mai degrabă în transferarea acestuia din lumea obiectivă, efemeră şi conjuncturală a istoriei în lumea fictivă, atemporală şi subiectivă a marilor creaţii artistice, în lunile septembrie şi octombrie ale aceluiaşi an au apărut în acelaşi ziar *Evelina* şi *După cursă*. Celelalte povestiri, cu excepţia ultimei, *Cei morţi*, au fost scrise la Triest, din mai până în octombrie 1905, când Joyce trăia de pe o zi pe alta, dând ore de engleză la Şcoala Berlitz şi împrumutându-se de la toată lumea pentru a-i putea întreţine pe Nora şi pe copilul lor nou-născut, Giorgio, precum şi pentru a-şi plăti beţiile sporadice care-l aduceau uneori literalmente în stare de comă.

Distanţa îndulcise oarecum asprimea sentimentelor sale juvenile împotriva oraşului Dublin şi adăugase amintirilor lui o nostalgie care, deşi foarte moderată şi ştearsă, transpare pe alocuri în povestirile din *Oameni din Dublin* ca o irizare a peisajului ori o dulce muzică de fond, necesară dialogurilor. Pe vremea aceea se hotărâse deja ca oraşul Dublin să fie protagonistul cărţii. În acele zile scria că este uimit de faptul că un oraş „care a fost capitală timp de o mie de ani, fiind cel de-al doilea oraş al Imperiului

Britanic şi aproape de trei ori mai mare decât Veneţia, n-a fost dezvăluit lumii de către niciun artist” (scrisoare adresată fratelui său Sta nislaus, în 24 septembrie 1905). În aceeaşi scrisoare mai spune că structura cărţii va corespunde desfăşurării unei vieţi: povestiri din copilărie, din adolescenţă, din perioada de maturitate şi, în fine, povestiri din viaţa publică sau colectivă.

Ultima povestire, cea mai ambiţioasă şi care avea să reprezinte cel mai bine ideea de „viaţă publică” a oraşului, *Cei morţi*, a fost scrisă ceva mai târziu – în 1906 – pentru a sublinia un aspect al Dublinului care, după cum îi mărturisea fratelui Stanislaus, nu apărea în celelalte povestiri: „insularismul lui inocent, ospitalitatea şi mai ales virtutea care nu cred să fi existat în vreun alt colţ european (scrisoare din 25 septembrie 1906). Povestirea este o adevărată reuşită, cititorul având în final senzaţia că a surprins viaţa colectivă a oraşului, captându-i totodată cele mai intime secrete. Descoperim aici, în societatea pestriţă ce participă la balul anual al domnişoarelor Morkan, marile subiede publice – naţionalismul, cultura, politica – şi totodată uzanţele şi obiceiurile locale – dansurile, mâncărurile, hainele, retorica discursurilor –, dar şi afinităţile şi antipatiile ce separă sau apropie oamenii. Mai târziu însă, pe nesimţite, această mulţime de oameni se va micşora, reducându-se în cele din urmă la o singură pereche, Gabriel Conroy şi soţia lui Gretta, iar povestirea se termină infiltrându-se în cele mai adânci emoţii şi în sensibilitatea lui Gabriel. Cititorii participă odată cu acesta din urmă la cea mai tulburătoare dezvăluire, un episod sentimental din tinereţea Grettei, cu dragostea şi moartea lui Michael Furey. Prin perfecta îmbinare a colectivului cu individualul, prin delicatul echilibru dintre obiectiv şi subiectiv. *Cei morţi* prefigurează deja romanul *Ulise*.

Dar în ciuda talentului narativ cu care e scrisă, *Cei morţi* nu este cea mai bună povestire din volum. Eu prefer *Pensiunea de familie* şi *Un caz penibil* care pot figura, alături de câteva texte de Cehov, Maupassant, Poe şi

Borges, printre cele mai admirabile scrieri de acest gen, scurt şi intens (cum numai poezia poate fi), care este povestirea.

Într-adevăr, toate povestirile din volumul *Oameni din Dublin* denotă înţelepciunea unui artist afirmat şi nicidecum debutul unui narator. *După cursă şi Arabia* nu sunt povestiri, ci stampe sau instantanee ce eternizează, prin găunoasa frivolitate a unor tineri bogaţi sau prin intrarea unui adolescent în lumea matură a iubirii, viaţa unora dintre personaje. În schimb, altele, precum *Un caz penibil* sau *Pensiunea de familie*, concentrează în câteva pagini nişte întâmplări ce dezvăluie întreaga complexitate psihologică a unei lumi şi îndeosebi frustrările sentimentale şi sexuale ale unei societăţi care a transformat restricţiile religioase şi numeroasele prejudecăţi în instituţii şi cutume. Şi totuşi, deşi viziunea societăţii pe care ne-o propune autorul *Oamenilor din Dublin* este extrem de severă – uneori sarcastică, alteori ironică şi pe alocuri de-a dreptul feroce –, acesta este un aspect secundar al cărţii. Dincolo de caracterul documentar şi critic al cărţii, prevalează intenţia artistică. Vreau să spun că „realismul” lui Joyce îl apropie mai mult de Flaubert decât de Zola. Ezra Pound, care s-a înşelat în multe privinţe, dar care n-a greşit niciodată la capitolul estetic, a fost printre primii care a sesizat acest lucru. În 1914, citind manuscrisul cărţii care se perindase mai bine de nouă ani de la un editor la altul fără ca vreunul să fi avut curajul să-l publice, Pound a afirmat că aceasta era cea mai bună proză a momentului din literatura engleză – comparabilă doar cu cea a lui Conrad sau a lui Henry James → semnificativă fiind în cazul ei „obiectivitatea”.

Perfect adevărat. Calificativul se potriveşte artei lui Joyce, în general. În *Oameni din Dublin* acea „obiectivitate” apare de la început, organizând universul narativ, conferind stilului coerenţă şi mişcare specifică şi stabilind un sistem de apropiere şi distanţare între cititor şi naraţiune. Ce trebuie să înţelegem prin „obiectivitate” în artă? O convenţie ori o aparenţă care, în principiu, nu

anticipează cu nimic reuşita sau eşecul operei, admiţându-se totodată şi contrariul ei, respectiv arta subiectivităţii. O povestire este „obiectivă” când pare a se proiecta exclusiv asupra lumii exterioare, eludând intimitatea, sau când naratorul devine invizibil, iar cele relatate apar în ochii cititorului ca un obiect autarhic şi impersonal, fără a fi legat ori subordonat vreunui element străin sau când cele două tehnici se combină în acelaşi text aşa cum se întâmplă în povestirile lui Joyce. Obiectivitatea este o tehnică sau, mai bine zis, efectul pe care-l poate produce o tehnică narativă când este eficace şi a fost întrebuinţată fără stângăcii şi greşeli care s-o trădeze şi să-l facă pe cititor să simtă că este victima unei manipulări retorice. Pentru a realiza această minime, Flaubert a suferit enorm timp de când ani, cât a scris *Madame Bovary*. În schimb Joyce, care a suferit la rândul lui, cu munca-i titanică la *Ulise* şi la *Finnegans Wake*, a scris aceste povestiri mai mult în grabă, cu o uşurinţă care şochează (şi demoralizează).

Dublinul din povestiri reprezintă o lume suverană descrisă cu precizie matematică; regăsim aici străzile mizere pe care se zbenguie copii zdrenţăroşi, pensiunile cu chiriaşii lor sordizi, barurile cu beţiile şi boemii lor, parcurile şi străzile unde se consumă iubirile trecătoare. O faună umană pestriţă însufleţeşte paginile în care, uneori, câţiva indivizi – copii, mai ales-vorbesc la persoana întâi, relatând un eşec sau o reuşită, iar alteori cineva, care poate fi oricine sau pur şi simplu o persoană fără importanţă, relatează întâmplări cu o voce atât de discretă şi de concentrată asupra oamenilor şi asupra obiectelor şi situaţiilor descrise, încât o uităm imediat, fiind mult prea absorbiţi de cele povestite pentru a mai acorda vreo importanţă vocii.

Este oare aceasta o lume seducătoare, demnă de invidiat? Nicidecum. Ea e mai degrabă sordidă, plină de meschinării, lipsuri şi frustrări, iar asupra ei Biserica îşi exercită minuţioasa-i tutelă intolerabilă. Este o lume în care naţionalismul, oricât de explicabil ar părea, fiind

vorba de o reacţie împotriva statutului semicolonial al ţării, generează distorsiuni culturale şi un oarecare provincialism mental. Dar pentru a percepe toate aceste deficienţe, trebuie *să ieşim* din lumea descrisă, să facem un efort de reflecţie critică. Urâţenia ei apare numai după lectură. Căci, atâta timp cât suntem cufundaţi în vraja acestei lumi, sordidul ei e extraordinar, iar oamenii, chiar şi cei mai josnici şi mai banali, simt de-a dreptul fascinanţi. Farmecul ei nu ţine de morală şi nu răspunde unor consideraţii sociale: este unul de ordin estetic. Iar faptul că putem face această distincţie se datorează tocmai talentului de geniu al lui Joyce, unul dintre puţinii autori contemporani care a putut conferi clasei de mijloc – clasa lipsită de eroism prin excelenţă – o aură eroică şi o remarcabilă personalitate artistică, urmând, în acest sens, exemplul lui Flaubert. Ambii scriitori au dus la bun sfârşit această dificilă misiune: înnobilarea, prin artă, a vieţii mediocre. Prin sensibilitatea cu care este recreată şi prin talentul cu care ne simt relatate aceste povestiri, banala existenţă a micii burghezii din Dublin dobândeşte în această carte dimensiunile unei foarte bogate aventuri, ale unei formidabile experienţe umane.

„Naturalismul” lui Joyce, spre deosebire de cel al lui Zola, nu este social, la baza lui aflându-se doar intenţia estetică. De aceea, unii critici englezi l-au acuzat de „cinism” la apariţia cărţii. Cititorii, fiind obişnuiţi ca tehnica realistă folosită în scrierea povestirilor să fie însoţită întotdeauna de propuneri reformatoare şi de sentimente edificatoare, au rămas descumpăniţi în faţa unor ficţiuni care, în ciuda aparenţei lor documentare şi istorice, nu condamnau în mod explidt nelegiuirile şi nedreptăţile pe care le înfăţişau. Pe Joyce – care atunci când a scris povestirile se considera socialist-nu prea îl interesau toate aceste aspecte. El nu voia nici să informeze, nici să judece o realitate dată, ci mai degrabă dorea s-o recreeze. şi s-o reinventeze, conferindu-i demnitatea unui obiect frumos, a unei existenţe pur artistice.

Prin asta se caracterizează şi se deosebeşte Dublinul lui Joyce de celălalt, cel efemer şi real. La Joyce descoperim o societate în fierbere, plină de drame, vise şi probleme, preschimbată într-o frescă preţioasă cu forme, culori şi parfumuri sofisticate, cu muzid rafinate într-o mare simfonie verbală unde nimic nu distonează, iar nota sau pauza cea mai scurtă contribuie la perfecta armonie a ansamblului. Cele două oraşe se aseamănă, dar asemănarea lor este o iluzie subtilă şi durabilă, căci chiar dacă străzile, barurile, magazinele şi hotelurile au aceleaşi nume şi chiar dacă Richard Ellmann, în admirabila-i biografie, a fost capabil să identifice aproape toate modelele reale ale personajelor din povestiri, distanţa dintre cele două oraşe este infinită, fiindcă esenţa lor diferă. Oraşului real îi lipseşte acea perfecţiune pe care numai iluzia artistică a vieţii – dar niciodată viaţa reală – o poate atinge şi totodată îi lipseşte acea stare desăvârşită, sferică, pe care n-o poate atinge nicicând tumultul continuu şi vertiginos al vieţii adevărate, al vieţii care se naşte. Dublinul povestirilor a fost curăţat de imperfecţiuni şi de lucruri urâte sau, altfel spus, ele au fost transformate prin bagheta magică a stilului în calităţi estetice. Textul e preschimbat în formă pură, într-o realitate a cărei esenţă e alcătuită din acea materie impalpabilă, evanescentă, care e cuvântul, deci în ceva care e senzaţie şi asociere, fantezie şi vis mai degrabă decât istorie şi sociologie. Dacă spunem, aşa cum a afirmat un critic, că oraşul din *Oameni din Dublin* n-avea „suflet”, avansăm o formulă acceptabilă, cu condiţia să nu vedem în asta o cenzură. Sufletul oraşului în care tinerii *din o întâlnire* scapă de hărţuiala unui homosexual, unde mărunta funcţionară Evelina şovăie între a fugi la Buenos Aires şi a-i fi în continuare sclavă tatălui ei şi unde Little Chandler îşi rumegă melancolia de poet frustrat, se află la suprafaţă, fiind acea aparenţă senzorială atât de elegantă, ce conferă o arbitrară măreţie mizeriilor suportate de jalnicele-i personaje. În aceste ficţiuni, viaţa nu este forţa profundă şi imprevizibilă ce animă lumea reală, conferindu-i intensa precarietate, acel

du-te-vino instabil, ci un fel de strălucire gladală, de sclipire imobilă cu care au fost dotate obiectele şi fiinţele omeneşti printr-o prestidigitaţie verbală.

Iar pentru a verifica toate acestea e destul să te opreşti ca să contempli, cu insistenţa şi calmul impuse de o pictură dificilă, acele scene din *Oameni din Dublin* ce par tributare unei estetid romantice de paroxism sentimental şi truculenţă anecdotică. De pildă, brusca decizie a Evelinei de a nu fugi cu amantul ei, sau bătaia pe care beţivanul de Farrington i-o dă fiului său, Tom, în *Diverse aspecte*, pentru a-şi vărsa asupra cuiva frustrările, ori plânsul lui Gabriel Conroy la finalul povestirii *Cei morţi* când descoperă pasiunea juvenilă a lui Michael Furey, băiatul tuberculos, pentru soţia lui.

Gretta. Simt episoade care, în orice povestire romantică, ar declanşa efuziunea retorică, încărcătura emoţională şi lacrimogenă. Dar proza aceasta le prezintă la rece, conferindu-le plasticitate şi privându-le de orice urmă de autocompătirnire şi de orice şantaj ce s-ar putea exercita asupra cititorului. Confuzia şi absurdul acestor scene dispar, devenind în proză clare, limpezi şi precise. Şi tocmai răceala din jurul episoadelor citate provoacă sensibilitatea cititorului. Acesta din urmă, neîncrezător în indiferenţa divină a naratorului, reacţionează, pătrunde emoţionat în întâmplare şi se simte tulburat.

E drept că Joyce şi-a dezvoltat în *Ulise* şi apoi în *Finnegans Wake* (chiar dacă în această ultimă carte şi-a depăşit îndrăzneala experimentală, atingând extreme ilizibile) abilitatea şi talentul demonstrate anterior în *Portretul artistului în tinereţe* şi în *Oameni din Dublin*. Dar primele lui povestiri exprimă deja ceea ce aveau să confirme ulterior din plin creaţiile-i majore: suprema aptitudine a unui scriitor de a crea-folosind amintiri din universul natal şi o facilitate lingvistică ieşită din comun – o lume proprie, pe cât de frumoasă pe atât de ireală, fiind capabil să ne convingă de autenticitatea ei graţie jocului său intelectual şi focului de artificii retoric. Este o lume care, prin lectură, se adaugă lumii noastre, dezvăluindu-ne

câteva dintre cheile ei spre a ne ajuta s-o înţelegem mai bine şi, mai ales, spre a ne completa viaţa care, de una singură, n-ar putea exista şi avea vreodată aşa ceva.

Londra, 17 noiembrie 1987

MANHATTAN TRANSFER (1925)

John Dos Passos

Capitala mulţimii şi a ruinei

Protagonistul din *Manhattan Transfer* este New York-ul, oraş ce apare în paginile cărţii ca un furnicar crud şi frustrant, în care domnesc egoismul şi ipocrizia, iar lăcomia şi materialismul sufocă sentimentele altruiste şi puritatea oamenilor. În acest roman puternic şi rece – care apelează continuu la inteligenţa cititorilor, nu la sufletul, nici la umorul acestora – sunt zeci de personaje, dar nu există niciunul atrăgător şi niciun destin nu ne trezeşte invidia, nu ne inspiră respectul. Cei ce triumfă sunt şmecheri profesionişti sau cinici respingători, iar cei ce dau greş sunt oameni slabi şi laşi care se distrug singuri prin lenea şi lipsa lor de convingere, înainte de a fi striviţi de oraş.

Dar chiar dacă personajele din *Manhattan Transfer*, sunt şterse şi dispar prea repede pentru a le reţine – nici măcar Ellen Thatcher şi Jimmy Herf care apar mai des şi sunt mai bine conturaţi nu scapă acestei reguli – totuşi marele personaj colectiv, oraşul New York, este admirabil prezentat în roman, prin tablouri şi secvenţe cinematografice. Turbulent, impetuos, debordând de viaţă, plin de mirosuri puternice, de lumină şi violenţă, Moloch modern ce se hrăneşte din existenţele pe care le devorează fără a mai lăsa vreo urmă din ele, New York-ul, cu podoaba-i de beton armat, cu maşinile-i scrâşnitoare, cu gunoaiele lui, cu vagabonzii, cu milionarii, cu şarlatanii şi escrocii lui, se profilează ca un Babilon modern ce scapă controlului oamenilor, angajat, prin propria-i dinamică, într-o cursă imparabilă spre ceea ce-presimţim cu toţii – nu poate fi decât o catastrofă. Fuga lui Jimmy Herf din final spre o direcţie necunoscută e ca o premoniţie a catastrofei care, mai devreme sau mai târziu, se va abate asupra

„oraşului ruinei”.

Când John Dos Passos a scris *Manhattan Transfer*, pe la începutul anilor douăzeci, intenţia lui a fost aceea de a critica, într-un roman de un realism crud, sistemul capitalist şi presupusa-i odraslă – civilizaţia industrială urbană – din oraşul care le simboliza pe amândouă. Această intenţie este foarte vizibilă în înverşunatul realism al cărţii, în lipsa-i de spontaneitate, de sentimentalism şi de mister, dar, dincolo de voinţa conştientă a autorului, s-a ivit un altfel de impuls: romanul a luat-o într-o altă direcţie şi a devenit în cele din urmă o ficţiune poantilistă şi oarecum mitică. Astfel, într-o atmosferă impregnată de pesimism, decorul din beton şi oţel se umanizează, atingând chiar o intensitate vitală şi o personalitate subjugantă şi absorbind parcă palidele şi inconsistentele marionete, cărora le-a răpit planul întâi al reprezentaţiei. Scris sub influenţa notorie a lui Joyce, care făcuse din Dublin un oraş-personaj, *Manhattan Transfer* este unul dintre puţinele romane care. – ca şi *Berlin Alexandervlatz* de Alfred Doblin-merită numele de roman colectiv, în cartea lui Dos Passos, eroul nu este individual, ci o mulţime, o fiinţă gregară risipită în numeroase chipuri şi împrejurări pe care naraţiunea, printr-o tehnică abilă şi eficientă, le integrează ca membre ale unui organism indisolubil.

Chiar dacă acum, la aproape o jumătate de secol, după ce au fost folosite de romanderi talentaţi, tehnicile elaborate de Dos Passos ni se par familiare şi chiar convenţionale, în 1925, când s-a publicat *Manhattan Transfer*, acestea erau îndrăzneţe, pline de imaginaţie şi reprezentau o adevărată revoluţie în forma narativă. De aceea Jean-Paul Sartre, unul dintre discipolii lui cei mai fervenţi care, fără *Manhattan Transfer* şi trilogia *SUA.*: *Paralela 45, 1919* şi *Marile Afaceri*, n-ar fi scris *Drumurile libertăţii*, afirma, pe bună dreptate: „Dos Passos a inventat un singur lucru: arta povestirii. Dar e de-ajuns pentru a crea un univers”.

Arta lui Dos Passos constă într-o serie de procedee

ce-şi propun să facă mai plauzibilă iluzia realistă, să-i lase cititorului impresia că este confruntat direct cu viaţa, cu lumea obiectivă a naraţiunii, fără amestecul literaturii şi al autorului.

Întregul roman este o succesiune de stampe, unele foarte scurte, ca nişte imagini trecătoare de film, ce creează un mozaic uriaş: protoplasmaticul New York. Fiecare tablou este un fragment din viaţa unui personaj, care începe şi se termină în mod arbitrar, fără a cuprinde în totalitate vreun episod, astfel încât cititorul se simte când aproape, când departe de bărbaţii şi femeile ce se perindă întruna prin carte, fără a se putea concentra sau a putea aprofunda vreunul dintre aceste personaje, ameţit şi zăpăcit de dispersia animată a povestirii ce ascunde totuşi o ordine şi o intenţie riguroase: nu descrierea părţilor, ci a întregului, descrierea uriaşei fiinţe plurale pe care o formează aceste fragmente.

Tehnica *collage* fusese inventată cu ani în urmă în pictură, dar Dos Passos a fost primul care a transformat-o în tehnică narativă în *Manhattan Transfer* (ulterior avea să-şi perfecţioneze metoda în trilogia *SUA*.). Titluri sau fragmente de ziar şi anunţuri publicitare sau simple graffiti se strecoară în carte pentru a fixa momentul istoric, pentru a delimita contextul social al unui episod şi, uneori, pentru a revela destinul final al vreunui personaj al cărui noroc sau ghinion i-au conferit îndoielnica onoare de a deveni eveniment de presă.

Romanul debutează la începutul secolului şi se sfârşeşte la jumătatea anilor douăzeci. Cititorul simte trecerea acestui sfert de secol, fără soluţia unei continuităţi; ca o uriaşă şi cuprinzătoare panoramă, cu imagini subtil elaborate. Aceşti ani au fost şi cei ai celui dintâi elan al dezvoltării cinematografiei, iar Dos Passos a fost unul dintre primii romancieri care au adoptat cu talent în ficţiunea literară anumite metode şi tehnici ale ficţiunii cinematografice (deşi, în mod ciudat, în *Manhattan Transfer*, unde apare întregul New York, nu există nici o singură scenă care să se petreacă într-un cinematograf).

Remarcăm astfel caracterul vizual al descrierilor, sensibilitatea plastică ce se degajă din întreaga carte şi, mai ales, structura romanului ce seamănă foarte mult cu montajul unui film. Modul de abordare a timpului romanesc, provine mai degrabă din cinematografie decât din tradiţia literară, fiind o trecere delicată de la un gen la altul, care lui Dos Passos i-a reuşit pe deplin. În fiecare scenă au loc nişte „schimbări” temporale şi spaţiale ce se petrec pe neaşteptate, momente şi locuri trecute sub tăcere de narator, întreruperi violente de minute, ore, de câţiva metri sau chiar de mari distanţe ce nu sunt relatate şi nici menţionate, exact ca în decupajele cinematografice, când personajele şi-ar fi putut schimba vârsta sau locul, de la o fotogramă la alta, fără ca spectatorul să fie descumpănit sau ca povestirea să-şi piardă din fluenţă. Aceste salturi în timp sau spaţiu simt realizate în *Manhattan Transfer* cu deosebită măiestrie, cititorul abia sesizându-le. Acesta observă, în schimb, ce efecte bune au asupra naraţiunii: dinamica pe care i-o imprimă, impresia de mişcare, de viaţă care înaintează, de timp fără pauze, concentrarea, densitatea şi volumul impregnate vieţii ce constituie subiectul naraţiunii.

Romanul lui Dos Passos îţi trezeşte în minte ideea unei simfonii, fiindcă în el, la fel ca într-o vastă şi ambiţioasă compoziţie muzicală, anumite persoane şi teme se ivesc, dispar şi reapar apoi, legate unele de altele printr-o mişcare totală şi sintetică ce ni se impune, la un moment dat, ca o lume compactă şi suficientă. În această lume, zgomotul, muzica au o funcţie principală. Limbajul defineşte originea şi educaţia personajelor, în bogata lor diversitate etnică, cu argoul şi codurile lor profesionale şi sociale, iar cântecele şi dansurile la modă apar la răstimpuri pentru a marca epoca scenelor şi pentru a îmbogăţi atmosfera, contribuind la accentuarea impresiei de lume „reală”.

Obiectivitatea naraţiunii este aproape absolută. Dos Passos, mare admirator al lui Flaubert, a spus la un moment dat că şi el a avut pasiunea acelui „moţ juste”, iar

în acest roman precizia este aproape infailibilă, această metodă creând aparenţa de impersonal, de obiect autonom şi autosuficient al ficţiunii. Spun „aproape” fiindcă în câteva episoade se produce uneori o schimbare prea bruscă din punctul de vedere al naraţiunii – perspectiva se deplasează de la un personaj la altul, fără ca deplasarea să treacă neobservată – nerespectând astfel imperativul flaubertian referitor la invizibilitatea naratorului. (E destul ca atenţia cititorului să fie distrasă pentru o clipă de cele povestite spre *modul* în care se povesteşte pentru a ghici umbra inoportună şi înşelătoare a naratorului.) Dar ele sunt doar umbre trecătoare dintr-o formidabilă construcţie romanescă, în care atât limbajul cât şi organizarea povestirii se ajută şi se îmbogăţesc reciproc în crearea lumii fictive.

Puţine romane moderne prezintă atât de bine ca *Manhattan Transfer* tendinţa totalizatoare proprie ficţiunii narative, acea vocaţie numerică de extindere, de creştere, de înmulţire în descrieri, personaje, episoade, până la epuizarea universului, ajungând să-l reprezinte în cele din turmă în amplitudinea şi micimea lui, la toate nivelurile şi din toate unghiurile posibile. Un roman reuşit sugerează cititorului un aisberg; citind doar o parte din el, acesta poate completa cu propria-i fantezie ceea ce lipseşte. Doar câteva romane însă, cele mai izbutite ale genului, ca: *Război şi pace*, *Doamna Bovary*, *Ulise*, *în căutarea timpului pierdut*, *Muntele vrăjit* par să fi atins, prin ambiţia lor nemăsurată, prin fantastica lor amploare, acel scop utopic al artei romaneşti, dezvăluindu-şi lumea, istoria, într-un mod *total*, şi ca întindere şi ca intensitate, calitativ şi cantitativ. Acestei serii de creaţii „omnivore” aparţine şi romanul lui Dos Passos.

Vastitatea lumii ce ni se desfăşoară în faţa ochilor ne dă uneori ameţeală. Sutele de personaje care evoluează în cele o sută treizeci de episoade sugerează mulţimi, o umanitate luptând – în cea mai mare parte a timpului, degeaba – pentru a avea succes, pentru avere, pentru a atinge o anumită fericire sau, pur şi simplu, pentru a

supravieţui într-un oraş puternic şi indiferent care este pentru toată lumea o uriaşă închisoare de oţel şi asfalt. Bancheri, sindicalişti, avocaţi, actriţe, hoţi, asasini, patroni, ziarişti, vagabonzi, portari îşi dau coate, se întâlnesc şi se despart pe trotuarele lui, ca într-un imens caleidoscop ce ne dezvăluie viaţa clocotitoare a oraşului. Romanul ne menţine mai ales la suprafaţa realului, înfăţişându-ne scena şi activitatea oamenilor, făcându-ne să auzim ceea ce spun ei, dar uneori ne introduce şi în viaţa intimă a gândurilor, fanteziilor, viselor şi himerelor lor. Aceste scurte incursiuni în subiectivitate simt bine venite, căci ele reuşesc să introducă delicateţe şi poezie şi chiar şi nebunie într-un text a cărui asprime şi uscădtme realistă ne taie uneori respiraţia. Fantezia ţâşneşte câteodată din personaje înaintea unei catastrofe, ca viziunea care-l asaltează pe pariddul

Bud Kopening înainte de a se sinucide ori nălucirea bietei midinete Anna Cohen – cu Garda Roşie a Revoluţiei defilând pe al 5-lea Bulevard – înainte ca incendiul s-o mistuie şi s-o desfigureze.

O ficţiune eşuează sau triumfă prin ea însăşi – prin vigoarea personajelor sale, prin subtilitatea anecdotei, prin înţelepciunea construcţiei, prin bogăţia scriiturii-şi nu prin mărturia pe care o oferă despre lumea reală. Şi totuşi, un roman, oricât ni s-ar părea de autarhic şi de impermeabil la realitatea exterioară, are în permanenţă legături puternice şi iremediabile cu cealaltă viaţă, nu cu cea creată prin magia fanteziei şi a discursului literar, d cu viaţa vie, nu cu cea inventată, d cu cea trăită. Compararea celor două realităţi – cea fictivă şi cea adevărată – e inutilă, în termeni artistid, fiindcă pentru a şti dacă un roman este bun sau rău, genial sau mediocru, nu trebuie să ştim dacă acesta a fost sau nu fidel lumii adevărate, dacă a reprodus-o aidoma ori i-a denaturat imaginea. Puterea de convingere, nu valoarea-i documentară este cea care conferă ficţiunii valoare artistică.

Şi totuşi, o carte ca *Manhattan Transfer* nu poate fi judecată doar dintr-o perspectivă literară, ca un produs

artistic desăvârşit. Fiindcă romanul este nu numai o frumoasă minciună care ne îndepărtează de lumea reală şi ne subjugă cu adevăru-i imaginar, ci este şi o parabolă care-şi propune să ne instruiască, educându-ne spiritul critic, nu faţă de lumea din cărţi, d faţă de cea în care trăim în realitate. Cartea aceasta este un exemplu major de „realism critic” în viziunea lui Lukács: ficţiunea transformată într-un instrument de analiză, de investigare a lumii reale şi de denunţare a mitologiilor, fraudelor şi nedreptăţilor pe care le atrage după sine istoria.

Ce mai rămâne, la aproape şaizeci şi când de ani de la publicare, din acuzaţia şi avertismentul pe care le-a lansat *Manhattan Transfer* împotriva a ceea ce reprezenta New York-ul? Capitalismul a trăit criza anticipată de roman – crahul din 1929 – şi i-a supravieţuit aşa cum a supravieţuit şi celui de-al doilea război mondial, şi războiului rece, şi dezintegrării imperiilor europene, iar astăzi este mai viguros ca oricând. Nu capitalismul, d socialismul este sistemul care pare să fi intrat în declin, la scară mondială. Dar cartea nu s-a înşelat semnalând călcâiul lui Ahile al civilizaţiei industriale. Aceasta îi face pe oameni mai prosperi, dar nu mai fericiţi. Suprimă mizeria, ignoranţa, şomajul şi reuşeşte să asigure majorităţii o viaţă decentă din punct de vedere material. Dar şi azi, ca şi în anii care au precedat Marea Criză – când Dos Passos şi-a scris romanul-la New York, Londra, Zürich sau Paris, în toate oraşele dezvoltate din punct de vedere industrial, puternicul avânt al ştiinţei, al posibilităţilor, al confortului, nu le-a făcut pe femei mai puţin stresate sau mai liniştite decât era Ellen Thatcher în carte şi nici nu i-a scăpat pe numeroşi bărbaţi de acel dureros sentiment de gol, de frustrare spirituală, de viaţă insuficientă, lipsită de măreţie şi de ideal, care-l face pe Jimmy Herf să fugă. Va fi oare capabilă civilizaţia modernă, cea care a înfruntat atâtea provocări, s-o depăşească şi pe aceasta? Şi va descoperi ea oare metoda de a-i îmbogăţi pe oameni, din punct de vedere spiritual şi moral, astfel încât nu numai marii demoni ai vieţii materiale să fie învinşi, ci

şi egoismul, singurătatea şi dezumanizarea care reprezintă o sursă continuă de frustrare şi nefericire în societăţile cu cel mai ridicat standard de pe planetă? Atâta timp cât civilizaţia industrială şi tehnologică nu oferă un răspuns afirmativ la aceste întrebări, *Manhattan Transfer* va fi nu numai una dintre cele mai admirabile ficţiuni moderne, ci şi un avertisment care atârnă ca sabia lui Damodes deasupra capetelor noastre.

Londra, 22 mai 1989

DOAMNA DALLOWAY (1925)

VIrginia Woolf

Viaţa intensă şi somptuoasă a banalului

Doamna Dalloway relatează o zi obişnuită din viaţa londoneză a Clarissei Dalloway, o delicată aristocrată, căsătorită cu un deputat conservator şi mama unei adolescente. Povestirea începe într-o dimineaţă însorită din iunie 1923 cu o plimbare a Clarissei prin centrul oraşului şi se sfârşeşte în aceeaşi seară, când invitaţii încep să plece de la petrecerea din casa familiei Dalloway. Deşi în timpul zilei are loc un eveniment tragic – sinuciderea unui tânăr revenit din război cu mintea zdruncinată → nu acesta este episodul semnificativ din carte şi nici mulţimea de mărunte întâmplări şi amintiri care o alcătuiesc, d faptul că relatarea vine din mintea personajelor, din acea realitate subtilă şi impalpabilă unde viaţa trăită se transformă în idee, bucurie, suferinţă şi memorie.

Cartea a apărut în 1925 şi a fost prima dintre cele trei mari romane – celelalte sunt *To the Lighthouse* şi *The* Waves – cu care Virginia Woolf avea să revoluţioneze arta narativă a epocii, creând un limbaj capabil să simuleze convingător subiectivitatea umană, meandrele şi ritmurile alunecoase ale conştiinţei. Meritul ei nu este mai mic decât cel al lui Proust sau Joyce, ea completând şi îmbogăţind scrisul celor doi cu o nuanţă particulară: cea a sensibilităţii feminine. Ştiu cât de discutabil poate fi adjectivul „feminină” aplicat unei opere literare şi sunt de acord că în anumite cazuri folosirea lui este arbitrară. Dar în cărţi ca

La Princesse dellèves sau la autori cum ar fi Colette sau Virginia Woolf, adjectivul e de neînlocuit. În *Doamna Dalloway*, realitatea a fost reinventată dintr-o perspectivă din care se exprimă, nu exclusiv, dar predilect, idiosincrazia şi condiţia femeii. De aceea experienţele feminine ale povestirii se menţin cel mai viu în memorie prin adevărul esenţial ce pare a le însufleţi, cum este cazul acelei bătrâne formidabile, mătuşa Clarissei, Miss Helena Parry, care, la cei optzeci şi ceva de ani, îşi aminteşte, în zarva petrecerii, doar de Birmania tinereţii ei şi de splendidele orhidee sălbatice, pe care le culegea pentru a le reproduce apoi în acuarele.

Uneori, în capodoperele ce inaugurează o nouă epocă în maniera narativă, forma domină într-atât personajele şi evenimentele prezentate, încât viaţa pare a se congela, dispărând din roman, devorată de tehnică, adică de cuvinte şi de ordinea sau dezordinea naraţiunii. E ceea ce se întâmplă uneori în romanul *Ulise* al lui Joyce şi ceea ce face aproape ilizibilă cealaltă carte a lui: *Finnegans* Wake. În *Doamna Dalloway* lucrurile nu stau aşa (deşi în romanele *To the Lighthouse* şi mai ales în *The Waves* s-ar fi putut ivi acest aspect) fiindcă se realizează un echilibru între modul de a povesti şi conţinutul naraţiunii, iar cititorul n-are nicicând senzaţia că asistă la un îndrăzneţ experiment; el vede doar incerta şi delicata tramă cu câţiva protagonişti, într-o zi caldă de vară, pe străzi, prin parcuri şi prin casele din centrul Londrei. Viaţa este în permanenţă acolo, în fiecare rând, în fiecare cuvânt al cărţii, plină de graţie şi de fineţe, miraculoasă şi incomensurabilă, bogată şi diversă în toate momentele şi ipostazele ei. „Beauty was everywhere”, gândeşte, deodată, mintea rătăcită a lui Septimus Warren Smith, pe care frica şi durerea îl vor îndemna să se sinucidă. Şi este adevărat; în *Doamna Dalloway* lumea reală a fost refăcută şi perfecţionată într-o aşa manieră de geniul deidd al creatorului încât totul este frumos în această carte, chiar şi ceea ce ni se pare murdar şi urât în efemera realitate obiectivă.

Pentru a fi independent, un roman trebuie să se elibereze de adevărata realitate, să se impună în faţa cititorului ca o realitate distinctă, dotată cu nişte legi, un timp, nişte mituri sau alte caracteristici specifice şi inalienabile. Ceea ce conferă originalitate unui roman-deosebirea de lumea reală – este *elementul adăugat*, un plus sau un rest pe care fantezia şi arta creatorului le introduce în experienţa obiectivă şi istorică (pe care o recunoaştem cu toţii fiindcă am trăit-o) transferându-l în ficţiune. Elementul adăugat nu-i nicicând doar o anecdotă, un stil, o ordine temporală, un punct de vedere; el este întotdeauna o complexă combinaţie de factori ce influenţează atât forma cât şi conţinutul şi personajele unei povestiri, pentru a-i conferi acesteia autonomie. Numai ficţiunile ratate reproduc realitatea; cele reuşite o anihilează, transfigurând-o.

Sistematica înfrumuseţare a vieţii, a obiectelor şi evenimentelor ei, influenţând delicatele sensibilităţi care o învăluie, conferă *Doamnei Dalloway* miraculoasa-i originalitate. Aşa cum bătrâna Miss Parry a şters totul din amintirile ei din Birmania, cu excepţia orhideelor şi a unor imagini cu defileuri şi culmi, lumea ficţiunii a separat de real sexul, mizeria, urâţenia, transformând tot ceea ce ne-ar putea aminti de ele în sentiment convenţional, aluzie trivială sau plăcere estetică. Totodată, ficţiunea a identificat prezenţa lucrurilor obişnuite, a banalului, a intangibilului, conferindu-le o neaşteptată somptuozitate şi impumându-le un relief, o palpitaţie vitală şi o inedită demnitate. Această transformare „poetică” a lumii – de astă dată calificativul mi se pare inevitabil – este radicală şi totuşi n-o percepi imediat fiindcă dacă lucrurile ar sta aşa, cititorul ar crede că este o carte artificială, o interpretare forţată a vieţii reale. Când dimpotrivă. *Doamna Dalloway* – aşa cum se întâmplă întotdeauna în ficţiunile convingătoare: acele minciuni atât de bine ticluite încât par reale – ne face să plonjăm cu totul în ce are mai autentic experienţa umană. Dar adevărul e că reconstruirea frauduloasă a realităţii, pe care o operează

cartea, reducând-o la stadiul de pură sensibilitate estetică de mare rafinament, nu poate fi nici profundă, nici totală. De ce iese imediat la Iveală această prestidigitaţie? Datorită coerenţei riguroase cu care e descrisă – mai bine zis, inventată – irealitatea în care se petrece acţiunea romanului, acea lume în care toate personajele, fără excepţie, se bucură de minunata aptitudine de a detecta extraordinarul în banal, eternul în efemer sau gloria şi eroismul în mediocritate, aşa cum se întâmplă cu Virginia Woolf însăşi. Căci fiinţele ficţiunii-ale tuturor ficţiunilor – au fost concepute după imaginea creatorului lor.

Dar oare sunt într-adevăr personajele romanului dotate cu această calitate deosebită sau mai degrabă e acel personaj care le descrie, le inspiră şi adesea vorbeşte prin gura lor? Mă refer la narator, deşi aici ar trebui să vorbesc poate despre naratoare. Acesta este întotdeauna personajul principal al unei ficţiuni. Invizibil sau prezent, unul sau mai mulţi, scriind la persoana întâi, a doua sau a treia, zeu atotştiutor ori martor implicat în roman, naratorul este prima şi cea mai importantă persoană pe care trebuie s-o inventeze un romancier pentru a deveni convingător. Naratorul omniprezent din *Doamna Dalloway* reprezintă marele merit al Virginei Woolf în această carte, raţiunea existenţei şi eficalităţii creatoarei, a irezistibilei forţe de convingere ce se degajă din povestire.

Naratorul romanului este instalat mereu în intimitatea personajelor, niciodată în lumea exterioară. Ceea ce ne relatează el ajunge la noi filtrat, diluat, trecut prin sensibilitatea personajelor, niciodată însă direct. Conştiinţa tulburată a doamnei Dalloway, a lui Richard, soţul acesteia, a lui Peter Walsh, a Elizabethei, a lui Doris Kilman, a zbudumatului Septimus ori a Reziei, nevasta lui italiancă, creează perspectiva din care se construieşte acea dimineaţă caldă de vară, se desenează străzile londoneze cu zgomotul claxoanelor şi parcurile verzi, parfumate, pe unde trec personajele. Înainte de a ajunge la cititor, lumea obiectivă se dizolvă în aceste conştiinţe, se deformează şi se reformează în funcţie de starea de spirit

a fiecăruia, se îmbogăţeşte cu noi amintiri şi impresii, se umple cu visele şi fanteziile pe care le plăsmuiesc minţile lor. Astfel, cititorul *Doamnei Dalloway* nu intră niciodată în contact direct cu realitatea romanului, ci doar cu diferite versiuni subiective pe care le oferă despre ea personajele. Această substanţă imaterială, schimbătoare, iute ca argintul viu şi totuşi esenţial umană este viaţa preschimbată în amintire, sentiment, senzaţie, dorinţă, impuls, fiind prisma din care naratorul *Doamnei Dalloway* ne prezintă lumea, întruchipând-o în povestire. De aici şi atmosfera extraordinară care se simte în roman de la primele rânduri: aceea a unei realităţi suspendate şi subtile, în care materia pare contaminată de o oarecare idealitate şi se dizolvă, fiind intim dotată cu aceeaşi calitate evazivă ca lumina, miresmele şi blândele şi trecătoarele imagini ale memoriei.

Climatul acesta ori spaţiul imaterial, evanescent, din care personajele nu ies nicicând, dau cititorului *Doamnei Dalloway* impresia că se află în faţa unei lumi stranii, chiar dacă episoadele relatate simt cât se poate de obişnuite, de banale. Mult timp după publicarea acestei cărţi, o scriitoare franceză, Nathalie Sarraute, a încercat să descrie într-o serie narativă „tropismele” umane, acele impulsuri sau mişcări instinctive ce precedă actele şi chiar gândirea, stabilind un fragil cordon ombilical între fiinţele raţionale, animale şi plante. Cărţile ei, interesante de altfel, n-au fost decât nişte experimente îndrăzneţe, care au avut meritul de a mă face să înţeleg mai bine, retrospectiv, romanul Virginiei Woolf. Recitindu-l, n-am mai avut nicio îndoială: fără să-şi fi propus neapărat, autoarea descrie în *Doamna Dalloway* acea misterioasă şi secretă agitaţie primară a vieţii, tropismele pe baza cărora Nathalie Sarraute avea să-şi elaboreze întreaga operă câteva decenii mai târziu (deşi cu mai puţin succes).

Replierea spre subiectiv constituie o caracteristică a naratorului; o alta ar fi dispariţia lui în conştiinţa personajelor, identificându-se cu acestea. E vorba despre un narator extraordinar de discret şi de metaforic, care

evită să se facă remarcat, trecând adesea – cu precauţiile cuvenite, pentru a nu se trăda – de la o intimitate la alta. Când există, distanţa dintre narator şi personaj este minimă şi dispare treptat, fiindcă acesta se estompează pentru ca personajul să-i ia locul: naraţiunea devine atunci monolog. Aceste schimbări intervin în fiecare clipă, fiind uneori mai multe pe aceeaşi pagină şi totuşi de-abia le sesizăm datorită talentului naratorului de a se transforma, de a dispărea şi a reînvia.

În ce constă acest talent? În savanta alternanţă dintre stilul indirect liber şi monologul interior şi o alianţă a celor două procedee narative. Stilul indirect liber, inventat de Flaubert, constă în relatarea evenimentelor, prin intermediul unui narator impersonal şi atotştiutor – deci, la persoana a treia – care e situat foarte aproape de personaj, dar atât de aproape încât uneori pare să se confunde cu el, fiind asimilat de acesta. Monologul interior, perfecţionat de Joyce, este cel practicat de naratorul-personaj – care se exprimă la persoana întâi – conştiinţă în mişcare, expusă în mod direct, mai coerent sau mai incoerent, experienţei cititorului. Cel care relatează povestea *Doamnei Dalloway* este, uneori, un narator impersonal, foarte apropiat de personaj, care ne transmite gândurile, acţiunile, percepţiile lui, imitându-i vocea, accentul, reticenţele, preluându-i simpatiile şi fobiile, iar alteori e însuşi personajul, al cărui monolog înlătură din povestire pe naratorul atotştiutor.

Aceste „transformări” ale naratorului au loc de nenumărate ori în roman, dar numai câteodată ele sunt evidente. Adesea nu-ţi poţi da seama dacă cel care povesteşte este naratorul atotştiutor sau însuşi personajul, fiindcă naraţiunea se poate situa pe o linie de graniţă dintre cele două variante sau se poate regăsi în ambele variante în acelaşi timp, creând un punct de vedere imposibil, în care persoana întâi şi persoana a treia nu mai simt contradictorii, ci devin o singură persoană. Acest aspect formal se dovedeşte eficace în episoadele referitoare la tânărul Septimus Warren Smith. Asistăm

astfel, alternativ, la prăbuşirea mentală a acestuia, fie din apropierea lui, fie împărtăşind cu el farmecul abil al limbajului ori insondabilul abis al lipsei de siguranţă şi al panicii pe care acesta le resimte.

Septimus Warren Smith este un personaj dramatic, într-un roman în care toţi ceilalţi au vieţi convenţionale şi previzibile, de o rutină şi plictiseală copleşitoare, pe care doar puternica forţă transformatoare a prozei Virginiei Woolf le umple de încântare şi mister. Prezenţa acestui biet băiat care a participat ca voluntar în război şi s-a întors de acolo decorat şi aparent teafăr, dar rănit sufleteşte, este neliniştitoare şi, în acelaşi timp, vrednică de milă. Fiindcă ne permite să constatăm că, deşi lumea Clarissei Dalloway este lăudată în atâtea pagini, nu totul e frumos, nici plăcut, nici uşor şi nici civilizat aici. Mai există, chiar dacă nu prea aproape, cruzime, durere, neînţelegere, prostie, fără de care nebunia şi sinuciderea lui Septimus ar fi de neconceput. Obiceiurile şi buna educaţie, banii şi norocul ţin personajele la distanţă de relele acestei lumi, dar ele le dau târcoale, dincolo de zidurile pe care le-au înălţat pentru a fi orbi şi fericiţi. Totuşi, uneori, cu intuiţia ei remarcabilă, Clarissa sesizează toate aceste tare. De aceea o înfioară figura impunătoare a lui Sir William Bradshaw, psihiatrul, în persoana căruia intuieşte, fără a şti prea bine de ce, un pericol. Şi nu se înşală: ni se spune foarte clar că dacă pe tânărul Warren Smith războiul l-a făcut să-şi piardă minţile, cea care îl face să aleagă abisul este psihiatria.

Am citit undeva că un celebru caligraf japonez obişnuia să-şi murdărească scrierile cu o pată de cerneală. „Fără acest contrast n-ar fi apreciată cum se cuvine perfecţiunea muncii mele”, explica el. Fără mica urmă de crudă realitate pe care o lasă povestea lui Septimus Warren Smith în carte, lumea – în care s-a născut şi pe care a creat-o Clarissa Dalloway – n-ar fi atât de curată şi de spirituală, atât de preţioasă şi de elaborată.

Fuengirola, 13 iulie 1989

MARELE GATSBY (1925)

Francis Scott Fitzgerald

Un castel în aer

Marele Gatsby începe ca o cronică banală a extravaganţilor ani douăzeci – cu milionari, inşi frivoli, gangsteri, sirene de poliţie şi debordantă prosperitate – spre a se transforma apoi, treptat, într-o duioasă poveste de dragoste. Ceva mai târziu însă, romanul devine o melodramă sângeroasă, cu absurde coincidenţe şi neînţelegeri groteşti, astfel încât, terminând cartea, cititorul de azi se întreabă dacă textul nu-i mai degrabă un roman existenţialist care îşi propune să ilustreze absurdul vieţii ori o încercare poetică, un joc al imaginaţiei fără legături deosebite cu experienţa trăită.

Deşi nu e suficient de compactă şi de misterioasă pentru a fi genială, este totuşi o carte frumoasă, care şi-a păstrat intactă prospeţimea şi căreia timpul ce s-a scurs de la apariţia ei, în 1925, i-a conferit valoarea de simbol al vieţii imorale şi lipsite de griji dintr-o epocă de veselă iresponsabilitate şi farmec decadent. Chiar şi cu neajunsurile ei-acele fraze elegiace şi dulcege care întrerup brusc acţiunea pentru a ne face să ne extaziem în faţa vreunui detaliu de peisaj ori pentru a diserta pe tema sufletului celor bogaţi –, *Marele Gatsby* personifică bine timpul descris, acea lume fastuoasă în care coexistau arta şi prostul gust, omul cinstit şi escrocul, cumpătarea şi desfrâul şi debordanta abundenţă a unei societăţi care se afla, totuşi, pe marginea prăpastiei.

La sfârşitul vieţii, într-un text autobiografic, Scott Fitzgerald scria despre personajul său Jay Gatsby: „El este ceea ce am fost eu dintotdeauna: un copil sărac într-un oraş bogat, un băiat sărac într-o şcoală de elevi bogaţi, un tânăr sărac într-un club de studenţi bogaţi din Princeton. N-am putut să le iert niciodată bogaţilor bogăţia şi asta mi-a amărât întreaga viaţă şi operă. Prin Gatsby am subliniat nedreptatea care-l împiedică pe un tânăr sărac să se însoare cu o fată cu bani. Această temă se repetă în opera mea, fiindcă am trăit-o pe propria-mi piele”.

Romanul este un labirint complex cu numeroase uşi

care se deschid pentru a te lăsa să pătrunzi în intimitatea lui. Cea pe care ne-o deschide această confesiune a autorului *Marelui Gatsby* duce spre o poveste romantică dintre cele care ne fac să plângem. Un tânăr modest se îndrăgosteşte de frumoasa moştenitoare a unei averi remarcabile, cu care nu se poate căsători din pricina uriaşelor distanţe economice care-i despart: fidel acestei iubiri din tinereţe, după ce face avere pe căi ilegale, continuă cu extravaganţele şi cu risipa pentru a-şi recuceri iubita, dar când pare să izbutească acest lucru, Destinul (cu majusculă, cel al marilor foiletoane şi al înduioşătoarelor poveşti din secolul al nouăsprezecelea) i se împotriveşte, grăbind dezastrul. În final, peisajul este la fel ca la început: o societate nedreaptă şi implacabilă, în care raţiunile buzunarului vor prevala întotdeauna asupra celor ale inimii.

Romanul lui Scott Fitzgerald este *şi* acest lucru, dar dacă ar fi fost numai atât, n-ar fi avut o viaţă prea lungă, putând fi catalogat drept un roman cu „o dragoste imposibilă, cu vărsare de sânge la sfârşit”. Dar el mai este şi un mod de a povesti, sinuos şi subtil. Descoperim astfel, înainte de a pătrunde în miezul melodramatic şi fatalist al cărţii prin intermediul unui martor implicat-naratorul Nick Carraway1 –, că realitatea este alcătuită din imagini suprapuse care se contrazic sau se nuanţează unele pe celelalte, astfel încât nimic nu pare nici pe deplin adevărat, nici cu totul fals, ci dotat cu o ambiguitate iremediabilă. Nimeni nu e ceea ce pare, cel puţin nu pentru multă vreme, totul e foarte provizoriu şi depinde de perspectiva din care privim. Această precaritate a existenţei şi relativismul ce caracterizează morala şi conduita personajelor sale simt, poate, tot ce e mai original în acest roman, constituind cea mai concludentă mărturie asupra realităţii lumii care l-a inspirat. Fiindcă în America de Nord, acei nebuni ani douăzeci, cu epoca jazzului şi a prohibiţiei, cu goana după aur şi cu marea criză din 1929, au aparţinut unei lumi fragile şi înşelătoare, de frumoase aparenţe, fiind ca un vesel bal mascat, în care rafinate

măşti şi strălucitoare dominouri ascundeau monştri şi orori nenumărate.

Voalurile subtile pe care naratorul le ridică în povestirea sa pe măsură ce el-tânăr şi sensibil provincial din Middle West – descoperă obiceiurile, intrigile, excesele şi nebuniile bogaţilor din New York, îndulcesc cruzimile ce urâţesc profunzimile acestei societăţi, răscumpărând-o oarecum din punct de vedere estetic. Chiar dacă, judecând la rece, majoritatea personajelor ar merita o pedeapsă morală severă, e imposibil să le blamăm fiindcă nu putem nicicum să le judecăm *la rece*: când percepem aceste personaje, ele simt temperate şi absolvite prin generoasa sensibilitate în care le învăluie – atunci când le vede – simpaticul Nick Carraway, care, pe bună dreptate, se consideră pe sine drept „una dintre puţinele persoane onorabile pe care le-a cunoscut”. Şi aşa şi este, fără îndoială. E o persoană de o bunăvoinţă şi o înţelegere atât de convingătoare, încât tot ce trece prin sensibilitatea lui se îmbunătăţeşte, molipsindu-se, într-un fel, de la cinstea şi generozitatea lui.

Naratorul-vizibil sau invizibil – este întotdeauna personajul pe care autorul trebuie să-l creeze cu mai multă atenţie, fiindcă de el – de abilitatea, coerenţa şi isteţimea lui-va depinde soarta celorlalţi. Dacă Scott Fitzgerald n-ar fi inventat o sită aşa de fină şi de eficace ca aceea a unui simplu agent de bursă care ne relatează povestea, *Marele Gatsby* n-ar fi putut depăşi limitele unei întâmplări ireale şi truculente. Graţie discretului Nick, această întâmplare contează mai puţin decât atmosfera în care ea se petrece şi delicioasa imprecizie ce preschimbă personajele vii impunându-le o aparenţă de vis, de locuitori ai unei lumi fantastice.

Sănătatea lui Nick Carraway trimite spre irealitate fauna bolnăvicioasă a vilegiaturiştilor elegantei staţiuni balneare din West Egg, din Long Island. Dar şi aceste personaje au tendinţa să se desprindă de lumea concretă, spre a se refugia în castele iluzorii. Acesta e şi cazul lui James Gatz, băiatul de la ţară, care începe prin a-şi inventa

o altă identitate: cea a lui Jay Gatsby, pentru a-şi trăi mai bine iluziile. Care este adevărata lui poveste? Prea multe certitudini nu vom avea în privinţa asta; pe lângă nişte piste pe care ni le dezvăluie Nick – cariera lui de contrabandist şi jalnic negustor în umbra lui Meyer Wolfsheim, de exemplu – nu prea îi cunoaştem biografia. Cert este că, pentru a-l cunoaşte pe Gatsby – şi nu mă refer aici la peripeţiile concrete ale vieţii lui –, contează iluziile şi definirile lui, fiindcă, după cum spune naratorul, el „s-a născut din concepţia-i platonică despre el însuşi”.

Bastardul unei lungi genealogii literare, Gatsby este un om pe care un agent fatidic, înflăcărându-i dorinţa şi imaginaţia, îl face să se îndoiască de lumea reală, orientându-l spre vis. Ca romanele cavalereşti pentru Don Quijote şi poveştile de dragoste pentru Doamna Bovary, Daisy şi lumea ei de bogătaşi îl fac pe Gatsby să creeze o lume care s-o substituie pe cea reală, o realitate ce se iveşte din pură fantezie şi care, mai târziu, asemeni sectei din povestirea lui Borges *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* – va încerca să pătrundă în realitatea obiectivă, întrupându-se în viaţă. Ca şi iluştrii săi predecesori, idealistul ingenuu în sensul iniţial al cuvântului va vedea cum realitatea îi zdruncină iluzia, înainte de a muri. Măreţia lui Gatsby nu constă în ceea ce crede generosul Nick Carraway despre elcă e mai bun ca toţi bogătaşii cu nume ilustre care-l dispreţuiesc –, din faptul că el are ceva ce n-au ceilalţi: o aptitudine de a-şi confunda dorinţele cu realitatea, viaţa visată cu viaţa trăită, ceva care-l înscrie într-o ilustră familie literară, apropiindu-l astfel de esenţa ficţiunii. Prin felul în care înfruntă realitatea, fugind de ea spre o realitate aparte, plină de fantezie, şi încercând apoi să înlocuiască viaţa autentică cu această vrajă personală, Jay Gatsby nu este un om în came şi oase, ci este pură literatură.

Şi Daisy este un personaj delicios de imaterial, un fluture frumos care zburătăceşte cu indiferenţă printr-o viaţă care pentru ea este doar formă, suprafaţă, joc şi distracţie. Egoismul ei este atât de autentic şi de natural,

ca şi feţişoara ei de păpuşă, încât nu-i de mirare că e incapabilă să-l urmeze pe Gatsby în încrâncenarea-i iluzorie de a aboli trecutul, tăgăduind dragostea pe care trebuie s-o fi simţit, la un moment dat, pentru soţul ei, Tom Buchanan. Structura mentală a lui

Daisy e creată pentru cochetărie sau pentru discretul adulter, deci pentru fanteziile mai mult sau mai puţin convenţionale şi cuminţi, dar ceea ce vrea Gatsby de la ea – pasiune, nebunie amoroasă – nu-i poate oferi. De aceea se resemnează, până la urmă, să rămână cu soţul ei, stupidul, dar şi inofensivul Tom Buchanan.

Tom ar fi trebuit să fie personajul negativ al cărţii, cu morala lui ipocrită, cu cinismul şi cu prejudecăţile lui rasiste. Dar, graţie generosului intermediar care ni-l înfăţişează pe personaj-Nick Carraway –, trăsăturile întunecate ale lui Tom se decolorează, dizolvându-se în prostie şi mediocritate. Astfel încât, soţul lui Daisy devine mai degrabă ridicol decât odios.

Hemingway considera că Scott Fitzgerald a fost toată viaţa fascinat de bogătaşii pe care-i credea „deosebiţi” de ceilalţi oameni. Şi se ştie că, în scurta perioadă cât a fost el însuşi bogat, datorită succesului extraordinar de care s-a bucurat primul lui roman *Dincoace de paradis* (1920), el şi cu Zelda au dus o viaţă extravagantă, risipind banii ca Jay Gatsby atunci când dorea să atragă atenţia fetei pe care a cucerit-o şi a pierdut-o. Cert este însă că în *Marele Gatsby* viaţa femeilor şi a bărbaţilor bogaţi nu pare să difere esenţial de a celorlalţi muritori, cu excepţia unor detalii cantitative: case mai mari, cai, maşini mai moderne etc. Singurul care profită de posibilităţile pe care le oferă banii pentru a se desprinde de viaţa citadină a oamenilor obişnuiţi, căutând forme spectaculoase şi exemplare de existenţă, nu este un bogătaş autentic, d unul fals, un „parvenit”: Gatsby. Adevăraţii bogătaşi ai povestirii ca Tom, Daisy sau uşuratica Jordan Baker par a fi la fel de previzibili şi de lipsiţi de substanţă ca şi burgheza Myrtle sau soţul ei, năucul asasin, Mr. Wilson. Astfel încât, chiar dacă Hemingway avea uneori dreptate să-l acuze –

parodiindu-l cu atâta cruzime în cartea lui *Zăpezile din Kiliinanjaro* → considerându-l obsedat de superioritatea pe care ţi-o conferă bogăţia, în romanul acesta, cel puţin, Scott Fitzgerald n-a demonstrat acest lucru.

Mitologia umană din roman nu-l vizează pe bogătaş, ci pe insul marginalizat, pe omul cu o viaţă confuză şi ipocrită, ce acţionează şi prosperă încălcând legea. Acesta e cazul lui

Gatsby, fireşte. Şi al personajului caricatural Meyer Wolfsheim, a cărui apariţie, chiar trecătoare, se dovedeşte a fi memorabilă fiindcă lasă în urmă un aer de catacombă, de delict, de violenţă şi de tipuri umane ieşite din comun, care-l intrigă pe cititor. Dar cartea nu satisface această curiozitate pe care ne-o trezeşte, fiindcă întrezărim doar în fugă această „sublume” de delicte, un fel de subsol întunecos, mişunând de lighioane, fireşte, fiindcă încalcă norma socială, dar simt şi oameni interesanţi, cu viaţă intensă, care ştiu ce înseamnă riscul şi schimbarea şi pentru care viaţa înseamnă totul, mai puţin rutina şi plictiseala. De aceea, deşi merită să meargă la închisoare, cititorul nu şovăie să-l prefere pe Gatsby şi pe mentorul lui pitoresc în locul semenilor lui, lipsiţi de substanţă. Aceştia nu provin numai din realitatea istorică a epocii descrise de ficţiune – căci nebunii ani douăzeci au fost şi anii nelegiuirilor → ci mai ales din epoca lui Conrad şi a foiletonului romantic, deci din tradiţia literară.

Probabil aceasta ar putea fi o bună definiţie a cărţii *Marele Gatsby*: un roman *foarte* literar. Adică foarte scris şi foarte visat – unde irealitatea, ca şi arta narativă, este asemeni unei boli sau unui viciu împărtăşit de mulţi dintre protagonişti – dintr-o substanţă impalpabilă creându-se din cap până-n picioare, eroul James Gatz, alias Gatsby.

Ca toate povestirile şi romanele pe care le-a scris Scott Fitzgerald, şi ficţiunea aceasta ne dă senzaţia că e neterminată, că cineva sau ceva lipseşte pentru a-i conferi acea sferilitate necesară şi compactă a capodoperelor. Dar în *Marele Gatsby* stadiul acesta neterminat are o motivaţie, fiind tot un atribut al lumii descrise, al fiinţelor

pe care le inventează. În fiecare dintre acestea este un gol, ceva care nu s-a închegat cu totul, care a rămas la gura cuptorului, o senzaţie nelămurită: că viaţa nu s-a realizat pe deplin, ci a alunecat printre degetele oamenilor tocmai când trebuia să devină plină şi rodnică. Să se fi datorat oare succesul cărţii faptului că a demonstrat prin ficţiune nedesăvârşirea unei epoci, romantica ei condiţie de promisiune neîmplinită? Sau a fost propriul lui destin cel pe care Scott Fitzgerald l-a întruchipat în povestirea neterminată, destin de tânăr prinţ al literaturii care n-a ajuns să fie rege? Răspunsul poate fi afirmativ în ambele cazuri.

Fiindcă Fitzgerald – geniu precoce care a scris *Dincoace de paradis*, prevestind o capodoperă pe care n-a creat-o niciodată – a prefigurat în dup tragic timpul în care talentul lui anunţat s-a risipit şi a eşuat, un timp care, la urma urmei, n-a fost altceva decât micul palat al lui Gatsby: un castel în aer.

Barranco, 11 martie 1988

LUPUL DE STEPĂ (1927)

Hermaim Hesse

Metamorfozele lupului de stepă

Am citit pentru prima oară *Lupul de stepă* când eram aproape un copil şi un prieten mai mare, pasionat de Hesse, mi l-a pus în mână, presându-mă să-l citesc. Mi s-a părut greu şi sunt sigur că n-am putut pătrunde în atmosfera complexă a cărţii. Nici aceasta şi niciun alt roman al lui Hermann Hesse n-au figurat printre cărţile mele de căpătâi din timpul studenţiei; preferinţele mele se îndreptau spre povestiri în care se gândea mai puţin şi se acţiona mai mult, spre romane în care ideile erau substratul, nu substitutul acţiunii.

Pe la jumătatea anilor şaizeci, întregul Occident l-a redescoperit pe Hermann Hesse. Era epoca revoluţiei *psihedelice* şi *aflower children*, a societăţii tolerante şi a dispariţiei tabuurilor sexuale, a spiritualismului sălbatic şi a religiei pacifiste. Autorului romanului *Lupul de stepă*, care tocmai murise în Elveţia în 9 august 1962 → i s-a

întâmplat atunci lucrul cel mai plăcut care i se poate întâmpla unui scriitor: a fost adoptat de tinerii revoltaţi din aproape întreaga lume, fiind transformat în mentorul lor. Practic, eu observam toate astea de la fereastra mea-locuiam pe atunci la Londra, în inima *swingului*, Earl's Court – amuzat de spectacol, dar oarecum sceptic în privinţa reuşitei unei revoluţii ce-şi propunea să îmbunătăţească lumea prin consumarea marijuanei, prin droguri şi prin muzica formaţiei Beatles. Dar cultul acelor tineri pentru autorul germano-elveţian m-a intrigat, aşa că l-am recitit.

Şi într-adevăr, aveau dreptate să-l considere pe Hesse precursor şi guru. Pustnicul din Montagnola – la poarta căruia se pare că vizitatorii erau opriţi de un îndemn al înţeleptului chinez Meng Hsich, ce proclama dreptul omului de a fi singur în faţa morţii, fără a fi inoportunat de străini-le-o luase înainte, condamnând materialismul vieţii moderne şi respingând societatea industrială. El anticipase totul prin fascinaţia-i pentru Orient, cu religiile lui contemplative şi esoterice, prin dragostea-i pentru natură, prin nostalgia unei vieţi simple, prin pasiunea pentru muzică şi prin credinţa că narcoticele ar putea îmbogăţi cunoaşterea lumii şi sociabilitatea oamenilor.

Poate că *Lupul de stepă* nu este tocmai romanul care să fi reflectat cel mai bine ceea ce i-a făcut pe tinerii nonconformişti din Europa occidentală şi din Statele Unite din anii şaizeci să se simtă atât de atraşi de opera lui Hesse, fiindcă în această carte, de pildă, nu apare orientalismul pe care-l regăsim în celelalte cărţi ale lui. Dar e romanul care dezvăluie cel mai bine originalitatea lumii create de-a lungul întregii sale vieţi (avea optzeci de ani când a murit) în opera sa, în care a cultivat toate genurile (inclusiv pe cel epistolar) cu excepţia teatrului.

Cartea a apărut în 1927, iar data este importantă, fiindcă întunecata strălucire a paginilor ei reflectă foarte bine atmosfera din acele ţări europene ieşite din apocalipsul primului război mondial, care se pregăteau să

repete catastrofa. E vorba de o carte expresionistă ce aminteşte pe alocuri de descompunerea şi excesele acelor caricaturi feroce, de burghezii pe care-i zugrăvea în acei ani George Grosz la Berlin şi de coşmarurile şi delirurile – triumful iraţionalului – care, începând cu acel deceniu al proliferării curentelor ideologice, al „ismurilor, aveau să invadeze literatura întreagă.

Cum nu este un roman afiliat realismului, ci o ficţiune care descrie o lume simbolică, în care importante simt reflecţiile, viziunile şi impresiile, iar faptele obiective simt simple pretexte sau aparenţe, e greu să-l rezumăm fără a omite ceva esenţial din conţinut. Structura lui este foarte simplă: două cutii chinezeşti. Un narator nenumit scrie o prefaţă la manuscrisul lupului de stepă: Harry Haller, un bărbat de cincizeci de ani, ras în cap, care fusese chiriaşul mătuşii lui şi care lăsase acest text ce reprezintă esenţa romanului său. Din manuscrisul lui Harry Haller apare un altul, un fel de continuare: „Tratatul Lupului de Stepă”, transcris şi el, pe care un anonim i-l încredinţează pe stradă, într-un mod bizar.

Romanul nu se desfăşoară la acelaşi nivel al realităţii. El debutează într-un registru obiectiv, „realist” şi se sfârşeşte într-unul fantastic, un fel de *happening*, în decursul căruia Harry Haller are ocazia să dialogheze cu unul dintre acele spirite nepieritoare pe care le are drept model: Mozart (înainte vorbise cu Goethe). De-a lungul povestirii există, aşadar, mai multe transformări calitative în care naraţiunea trece de la obiectiv la subiectiv sau, altfel spus, în termeni literari, de la realism la genul fantastic.

Dar raţionalismul nu se transformă prin aceste schimbări. Ba dimpotrivă: cei trei naratori ai romanului-cel care prefaţează cartea, Harry Haller şi autorul tratatului-simţ ultraraţionalişti, sunt spectatori şi înverşunaţi cercetători ai propriei lor persoane. Iar această aptitudine – sau, poate, acest blestem – de a nu putea înceta să gândească, de a nu scăpa de veşnica introspecţie în care trăieşte – l-a transformat, fără îndoială, pe Harry Haller

într-un lup de stepă. Prin această formulă, Hesse a creat un prototip căruia îi corespund numeroşi indivizi din epoca noastră: solitari încăpăţânaţi şi neurastenici ce comunică greu sau chiar deloc cu ceilalţi, viaţa lor devenind un exil în care-şi rumegă amărăciunea ori furia împotriva unei lumi pe care n-o acceptă, simţindu-se totodată respinşi de ea.

E ciudat totuşi că romanul acesta, devenit o biblie a celui neînţeles şi trufaş, a celui ce se simte superior sau pur şi simplu rupt de societatea şi epoca lui ori a adolescentului în trecerea-i dificilă spre maturitate, nu a fost scris în virtutea unei asemenea atitudini, ci mai degrabă pentru a sublinia vanitatea şi a o critica. Prin *Lupul de stepă*, Hesse îşi făcea autocritica. După cum rezultă din corespondenţă, autorul avea o predispoziţie pentru a se transforma în lup sălbatic şi, aidoma personajului său, l-a tentat sinuciderea (pe vremea când era încă un copil). Dar, în cazul lui, acest profil ursuz şi autodistructiv al personalităţii a fost compensat întotdeauna de un altul, cel al unui idealist iubitor de lucruri simple, naturale, dornic să-şi cultive spiritul şi să atingă, prin cunoaşterea de sine, pacea interioară.

Faţa şi reversul personalităţii lui Hermarm Hesse sunt, în biografia lui Harry Haller, două instanţe ale unui proces. De-a lungul povestirii, lupul de stepă îşi pierde colţii şi ghearele, răbufnirile sângeroase împotriva acestei umanităţi căreia îi doreşte „o moarte violentă şi demnă” dispar, iar el învaţă, coborând în abisurile boemei, în nebunia simţurilor, întâlnindu-se cu cei nemuritori, să accepte viaţa aşa cum e, cu tot ce e superficial şi trivial în ea. Se poate presupune că, reluându-şi existenţa, după ultima fantasmagorie din teatrul magic, Harry Haller va urma sfatul lui Mozart: „Trebuie să vă obişnuiţi cu viaţa şi să învăţaţi să râdeţi”.

„Aproape toate prozele pe care le-am scris sunt biografii ale sufletului”, a afirmat Hesse într-unul din textele sale autobiografice. „În niciunul dintre ele nu există evenimente, complicaţii şi tensiuni; dimpotrivă, ele

înglobează de fapt un discurs în care o persoană deosebită – o figură mitică – este studiată în raport cu lumea şi cu propriu-i ego”. Este o afirmaţie justă. *Lupul de stepă* relatează un conflict spiritual, o dramă care nu-şi află locul în lumea exterioară, ci în sufletul protagonistului

Cine este Harry Haller? Deşi viaţa lui anterioară e abia menţionată, câteva date se regăsesc în reflecţiile lui, permiţând reconstituirea acesteia. Este un om care a studiat religiile şi mitologiile vechi, iar cărţile lui l-au făcut celebru; pacifismul şi ideile lui, ostile naţionalismului, au atras atacuri şi injurii din partea presei reacţionare; convingerile sale politice sunt echidistante faţă de „idealurile americane şi cele bolşevice” care „simplifică viaţa într-un mod pueril”. A fost căsătorit, dar soţia l-a părăsit; are o amantă pe care n-o vede prea des. Acum, singurele lui plăceri sunt muzica – mai ales Mozart-şi cărţile. A ajuns la jumătatea vieţii şi, când începe manuscrisul, este în pragul disperării, fiind chiar tentat să-şi pună capăt zilelor cu briciul.

De ce există o incompatibilitate între lupul de stepă şi lume? Fiindcă lumea se-ndreaptă într-o direcţie pe care el n-o poate accepta nicicum. Şi are obiecţii nenumărate: discursul războinic şi materialismul ascendent, mentalitatea conformistă şi spiritul practic burghez, filistinismul ce domină cultura, maşinile şi produsele create de societatea industrială, în care presimte riscul subjugării omului în lumea care-l înconjoară, Harry Haller îşi vede distruse ori zădărnicite acele principii şi idealuri care până atunci i-au călăuzit viaţa: căutarea perfecţiunii morale şi intelectuale, realizările artistice, creaţiile acelor fiinţe superioare pe care le numeşte „nemuritoare”. Când priveşte înjur, Harry Haller vede doar prostie, vulgaritate şi înstrăinare.

Dar când se observă pe sine, spectacolul nu este deloc mai stimulant; el descoperă un hău de disperare şi de exasperare, o incapacitate radicală de a se interesa în vreun fel de lucrurile care împlinesc vieţile celorlalţi.

Cea care-l scoate pe Harry Haller din această criză

existenţială şi metafizică nu este un filosof sau un preot, ci o curtezană veselă, Armanda, pe care o întâlneşte într-o cârciumă, într-una din veşnicele lui plimbări nocturne. Cu fermitate şi cochetării înţelepte, curtezana îl ajută să descopere – sau poate să redescopere – farmecul banalului şi fericita uitare pe care ţi-o oferă senzualitatea. Lupul de stepă învaţă să danseze dansurile la modă, să meargă la baluri, să asculte jazz şi trăieşte o aventură în trei, cu Armanda şi cu prietena acesteia, Maria. împreună cu ele asistă la acel bal mascat, unde – lumea reală fiind transformată în magie şi fantezie pură – trăieşte bucuria şi iluzia că va putea conversa cu nemuritorii. În felul acesta descoperă că marii creatori de înţelepciune şi frumuseţe n-au întors spatele vieţii, d şi-au construit lumile admirabile printr-o sublimare amoroasă a lucrurilor mărunte care alcătuiesc, şi ele, existenţa.

În mod paradoxal, romanul acesta, care a fost scris cu intenţia dea exalta viaţa, arătând cât de orbi pot fi unii oameni ca Harry Haller, ajungând prizonieri ai intelectului şi ai abstracţiunii, fără a avea sensul cotidianului, darul comunicării, al sodabilităţii şi bucuria simţurilor – a devenit aproape un manual pentru sihaştri şi mizantropi. La el apelează în continuare, ca la un text religios, nemulţumiţii şi disperaţii acestei lumi care, în plus, simt sceptid în faţa oricărei alte realităţi. Acest tip uman, pe care Hesse l-a radiografiat în chip magistral, este un produs al epocii şi al culturii noastre. N-a existat niciodată mai înainte, şi sperăm că nu va mai exista nici în viitor, presupunând că istoria omenirii va avea un viitor.

Ar trebui oare să regretăm această denaturare a cărţii pe care au provocat-o, prin lectură, cititorii ei? Nicidecum. Ce s-a întâmplat cu *Lupul de stepă* ne oferă mai degrabă o lecţie despre acest adevăr incomod al literaturii: un romancier nu ştie niciodată pentru cine lucrează. Nici cel mai raţional şi mai hotărât dintre ei – iar Hesse nu face parte din această categorie – sau cel care are mania detaliului şi obsesia stilului nu se poate împotrivi ca povestirile, odată ieşite din mintea lui şi

adoptate de un public, să capete o semnificaţie, să dea naştere unei mitologii ori să transmită un mesaj pe care autorul nici nu l-a prevăzut şi cu care, poate, nici n-ar fi fost de acord. Un romancier poate fi dezorientat, ajungând să fie manevrat, în mod straniu, de acele forţe pe care le pune în funcţiune atunci când scrie. În singurătatea creaţiei, el îşi solicită luciditatea, dar şi fantasmele spiritului şi uneori acestea din urmă deranjează ceea ce voinţa ar dori să aranjeze, îi contrazic sau îi nuanţează ideile şi stabilesc ordini secrete ce diferă de ordinea pe care el pretinde s-o impună povestirii sale. Dincolo de aparenţa raţională, orice roman conţine elemente ce provin din adâncurile cele mai secrete ale personalităţii autorului. Creatorului absorbit în întregime de actul creaţiei îi datorează literatura bună perenitatea: fiindcă demonii care-i urmăresc pe oameni dăinuie de regulă mai mult decât celelalte accidente din biografiile lor. Creând o fabulă pe care a vrut s-o transforme într-o amuletă împotriva pesimismului şi angoasei unei lumi ce ieşea dintr-o tragedie şi trăia iminenţa alteia, Hermann Hesse a anticipat o imagine cu care aveau să se identifice tinerii nonconformişti ai unei societăţi îmbelşugate, o jumătate de secol mai târziu.

Londra, februarie 1987

NADJA (1928)

André Breton

Nadja ca ficţiune

Suprarealismul şi mai ales André Breton n-au avut o părere prea bună despre roman, gen obişnuit şi burghez, prea supus lumii reale, societăţii, istoriei, raţiunii şi bunului-simţ pentru a servi, ca poezia – gen predilect al mişcării → exprimării miraculosului-cotidian, ironizând ordinea logică şi pătrunzând în misterioasele tărâmuri ale visului şi ale subconştientului. În manifestul suprarealist era ridiculizată descrierea – inseparabilă de roman → fiind socotită o pretenţie imposibilă şi o îndeletnicire vulgară. Niciun suprarealist demn de acest nume n-ar fi scris un text care să înceapă, cum încep inevitabil romanele, cu

fraze banale, precum aceea detestată de Valéry: *„La marquise sortit a cinq heures”* (Marchiza a ieşit la ora cinci).[8]

Romanele pe care Breton le ierta şi chiar le elogia erau acele cărţi hermafrodite, ce oscilau între povestire şi poezie, între adevărata realitate şi o ordine vizionară şi fantastică: *Aurelia* de Gârard de Nerval, *Ţăranul din Paris*, de Aragón sau romanele lui Julien Gracq. Simpatia lui pentru romanul gotic englezesc sau pentru *Tropicele* lui Henry Miller viza mai totdeauna gustul excentric, inconştient rebel al acestor opere, şi marginalizarea oricăror elemente – de pildă forma sau conţinutul – regăsite în genul romanesc.

Totuşi timpul a alterat noţiunile stricte ce separau genurile literare, odată cu explozia suprarealistă din anii douăzeci, iar astăzi, după centenarul naşterii lui Breton, cel care ar încerca să delimiteze strict poezia de roman ar fi pus într-o situaţie dificilă. După ce Roland Barthes a proclamat moartea autorului, Foucault a descoperit că omul nu există, iar Derrida şi deconstrucţioniştii au stabilit că nici viaţa nu există – cel puţin în literatură, fiindcă ea, o vertiginoasă cascadă de cuvinte, reprezintă o realitate autonomă şi formală, unde anumite texte fac trimitere la altele, intersectându-se, înlocuindu-se, modificându-se, lămurindu-se sau derutându-se reciproc, fără a avea vreo legătură cu trăirile bipedului în came şi oase – cine ar mai îndrăzni să ţină la distanţă poezia şi romanul, considerându-le entităţi suverane, aşa cum făceau André Breton şi prietenii lui?

Cu tot respectul faţă de o mişcare şi un poet descoperiţi în adolescenţă – graţie unui suprarealist peruan, Cesar Moro – citiţi cu fervoare şi datorându-le desigur ceva din formarea mea ca scriitor (deşi nu pare la prima vedere), aş vrea să spun că am senzaţia că timpul a distrus suprarealismul din punct de vedere istoric şi

---

8 Relaţiile dintre suprarealism şi roman simt studiate în analiza exhaustivă a Jacquelinei Chănieux-Gendron, Le surrealisme et le roman (1922-1950), Paris, L'Age d'Homme, 1983 (n.s.).

cultural, într-un sens care l-ar fi durut pe André Breton. Timpul l-a transformat într-o mişcare esenţialmente literară: stridenţele verbale, pedepsele etice, spectacolele-provocări, jocurile de cuvinte şi de mâini, apărarea magiei şi a absurdului, exerciţiul automatismului verbal şi dispreţul celui „literar” sunt acum dedramatizate, domesticite, lipsite de orice beligeranţă şi forţă capabilă să transforme lucrurile, morala sau istoria. Meritul major al suprarealismului a constat în zguduirea lumii intelectuale, scoţând-o din inerţia-i academică şi introducând forme, tehnici şi teme noi – un alt fel de a folosi cuvântul şi imaginea – în artele vizuale şi în literatură.

Ideile lui Breton ni se par astăzi mai apropiate de poezie decât de filosofie, iar ceea ce admirăm la ele, dincolo de încâlcita cazuistică şi de vorbăria stufoasă, e atitudinea lor morală, acea coerenţă între vorbă, scris şi faptă impusă de Breton urmaşilor lui cu aceeaşi severitate şi fanatism care-l caracterizau şi pe el. Coerenţa este, fără îndoială, admirabilă; dar nu acelaşi lucru se poate spune despre intransigenţa manifestată faţă de cei ce nu respectau schimbătoarea ortodoxie a mişcării, fiind îndepărtaţi ca nelegiuiţi, trădători ori alungaţi ca farisei.

Toată acea agitaţie, acele violenţe, ocări şi obrăznicii simt depăşite azi. Ce mai rămâne? Pe lângă o mulţime de întâmplări, pentru mine rămân: o furtună într-un pahar cu apă, o frumoasă utopie nerealizată şi nerealizabilă (aceea de a schimba viaţa şi a instaura deplina libertate umană prin subtila armă a Poeziei), câteva poezii frumoase, printre care *Oda închinată lui Charles Faurier*, o antologie de umor negru, un eseu arbitrar dar captivant, dedicat volumului *Le surréalisme et la Peinture „şi* mai ales un roman de dragoste, delicat şi original: *Nadja*.

Deşi definiţiile mai mult derutează decât lămuresc, o să definesc deocamdată romanul ca acel domeniu al ficţiunii ce încearcă să construiască prin fantezie şi cuvinte o realitate fictivă şi o lume aparte, care, deşi inspirate din realitatea înconjurătoare, n-o reflectă, ci mai degrabă o înlocuieşte şi o tăgăduieşte. Originalitatea oricărei ficţiuni

constă în faptul că e fictivă (chiar dacă sună tautologic), deci nu seamănă cu realitatea în care trăim, ci scapă de această realitate, dezvăluind o alta care nu există, şi tocmai fiindcă nu există, o visăm şi tânjim după ea.

Dacă aceasta este definiţia ficţiunii, *Nadja* o ilustrează cel mai bine. Istoria relatată nu e din această lume, deşi pare a fi. Ca în orice roman bun, a cărui putere de convingere face ca simpla iluzie să treacă drept adevăr obiectiv, lumea descrisă – da, *descrisă*, dar în orice roman descrierea e sinonimă cu invenţia – seamănă, datorită referinţelor exacte, cu Parisul anilor douăzeci: cu străzile, pieţele, statuile, parcurile, pădurile şi cafenelele recreate spre a servi drept scenariu acţiunii, fiind ilustrate chiar cu fotografii frumoase.

Povestea nici nu putea fi mai simplă. Naratorul, relatând istoria ca un protagonist implicat în ea, întâlneşte întâmplător pe stradă personajul feminin, Nadja, o femeie stranie, visătoare, ce pare a locui într-o lume privată, plină de teamă şi reverie, o lume aflată la graniţa dintre raţiune şi iluzie, şi se simte din prima clipă subjugat de ea. Între amândoi intervine o relaţie intimă: am putea-o numi sentimentală, dar nu erotică şi nici sexuală, o relaţie creată de-a lungul întâlnirilor provocate sau întâmplătoare (naratorului i-ar plăcea să le numim magice), care, în cele câteva luni cât durează – din octombrie până în decembrie 1926 –, deschide naratorului porţile unei lumi misterioase şi neprevăzute, de o mare bogăţie spirituală, neguvernată de legi fizice şi de scheme raţionale, ci de acele forţe obscure, fascinante şi indefinibile la care ne referim – la care el se referă adesea – când vorbim miraculos, magie sau poezie. Relaţia se termină la fel de straniu cum a început şi ultimul lucru care ni se spune despre Nadja este că se află într-un azil, fiind considerată nebună, ceea ce-l amărăşte şi întristează pe naratorul care urăşte psihiatria şi azilurile, considerând că ceea ce societatea numeşte nebunie e de fapt – cel puţin în cazul Nadjei – o formă extremă de revoltă, un mod eroic de a-ţi exercita libertatea.

Este o poveste profund romantică prin natura-i poetică, prin individualismul antisocial exagerat şi prin finalu-i tragic, iar menţionarea anecdotică a lui Vidor Hugo şi a Juliettd Drouet în primele pagini ale romanului poate fi considerată un semn de bun augur, prevestind ceea ce va urma. Dar nu anecdota o deosebeşte de poveştile de dragoste imposibile, cu perechi despărţite de un destin implacabil, d proza elegantă şi sclipitoare a lui Breton, parcursul ei labirintic, insolitele ei metafore, structura ei originală, precum şi modul îndrăzneţ de a organiza cronologia şi planurile realităţii, planuri din care este povestită.

Deocamdată trebuie menţionat că personajul principal al cărţii – eroul, conform terminologiei romantice-nu este Nadja din titlu, de acel personaj care o evocă şi povesteşte despre ea, acea prezenţă copleşitoare ce nu se îndepărtează nicio clipă de ochii şi de mintea cititorului: naratorul. Vizibil sau invizibil, martor sau protagonist ce relatează din interiorul naraţiunii sau Dumnezeu, Tată atotputernic, la cererea căruia se dezvoltă acţiunea, naratorul este în permanenţă cel mai important personaj din toate ficţiunile, şi în orice caz invenţie, el însuşi ficţiune, chiar şi în situaţiile acestea înşelătoare, ca în *Nadja*, când autorul romanului se ascunde în pielea naratorului. Dar aşa ceva e imposibil. Între autorul şi naratorul unui roman există întotdeauna hăul nemărginit ce desparte realitatea obiectivă de cea fantastică, cuvântul de fapte şi fiinţa efemeră în came şi oase de simulacrul verbal.

O ştie sau nu, o face înadins sau pur şi simplu intuitiv, autorul unui roman îl inventează întotdeauna pe narator, chiar dacă îi dă propriul său nume sau îi atribuie episoade din biografia sa. Naratorul inventat de Breton pentru a relata povestea *Nadjei*, narator ce trece drept autorul însuşi, are o evidentă filiaţie romantică, prin monumentala-i egolatrie, prin narcisismul care pe parcursul povestirii îl îndeamnă continuu să apară în centrul acţiunii. Povestea Nadjei trece astfel prin filtrul

naratorului, reflectându-se în oglinda deformată a distinsei lui personalităţi. Naratorul *Nadjei*, asemeni naratorului din *Mizerabilii* sau celui din *Cei trei muşchetari*, deapănă povestea, povestindu-se *pe sine*. De aceea nu e de mirare că din primele pagini ne mărturiseşte că nu-l prea simpatizează pe Flaubert, care, să ne amintim, era adversarul subiectivităţii narative, impunând romanului să pară impersonal, deci să pară a fi o poveste autosuficientă (în realitate, povestită de naratori invizibili).

Nadja este contrariul: o poveste aproape invizibilă relatată cu o subiectivitate covârşitoare, vizibilă până la impudoare. În această poveste se întâmplă desigur multe lucruri, dar important e că acţiunea nu poate fi rezumată concret: comportamentul eroinei, rarele coincidenţe ce apropie sau îndepărtează perechea, conversaţiile criptice din care ne sunt oferite doar fragmente ori referinţe la locuri, cărţi, picturi, scriitori sau pictori ce marchează peripeţia naratorului perspicace. Este o *altă* realitate, diferită de aceea unde au loc întâmplările, o realitate transpărând subtil, în anumite aluzii ale dialogului, în desenele Nadjei pline de simboluri şi alegorii greu de interpretat şi în bruştele premoniţii sau intuiţii ale naratorului, reuşind să ne facă să-i împărtăşim certitudinea că viaţa adevărată, realitatea autentică, se află dincolo de viaţa trăită conştient. Ea ne este ascunsă nouă din pricina rutinei, prostiei, conformismului şi a altor lucruri dispreţuite: raţiune, ordine socială, instituţii publice, la ea având acces doar unele fiinţe libere şi excentrice, considerate de Rubén Darío „vulg obişnuit şi găsindu-se din abundenţă”. Fascinaţia exercitată de *Nadja* asupra lui, pe care ne-o transmite şi nouă, se datorează tocmai faptului că ea pare o *vizitatoare*, cineva care vine (nu a plecat de tot de acolo) dintr-o altă realitate, necunoscută şi invizibilă, presimţită doar de fiinţe dotate cu o sensibilitate excepţională, ca naratorul, o realitate descrisă doar prin asociaţie sau metaforă, apropiind-o de noţiuni ca Miracol sau Himeră.

Unde este această realitate invizibilă, această viaţă

fără proză, de pură poezie? Cum este ea? E dincolo de capacitatea de înţelegerea minţii sau e pură fantezie? E realitatea prozaică ce ne-a fost dat s-o trăim, nouă, muritorilor de rând (expresia aparţine lui Montaigne), şi pe care suprarealismul dorea cu disperare s-o schimbe cu bagheta magică a Poeziei? Freud descoperise viaţa inconştientului şi descrisese căile alambicate prin care fantasmele refugiate în el influenţau comportamentele, suscitau sau anulau conflictele şi interveneau în viaţa oamenilor. După cum se ştie, descoperirea acestei alte dimensiuni a vieţii omeneşti a influenţat decisiv (dar nu habotnic) teoriile şi practicile suprarealismului şi precis că fără acest precedent, *Nadja* (unde regăsim o frază ambiguă, ce respectă şi critică psihanaliza) n-ar fi fost scrisă, cel puţin nu astfel. Dar o lectură freudiană a romanului ne-ar oferi doar o versiune prescurtată şi caricaturală. Căci nu traumele au adus-o pe eroină în pragul nebuniei: asta ar fi o lectură alienantă a *Nadjei*. În povestea ei ne interesează revendicarea exaltată a teritoriului-limită creat de narator, ce reprezintă în viziunea lui o formă superioară de viaţă, un tărâm existenţial unde viaţa omenească este mai plină şi mai liberă.

Fireşte, e vorba de o ficţiune. O frumoasă şi seducătoare ficţiune ce există doar – dar acest *doar* trebuie perceput ca un univers ce îmbogăţeşte sensibilitatea şi fantezia în lumea fermecată a viselor şi a iluziilor ce reprezintă realitatea ficţiunii, acea minciună născocită, în care credem pentru a suporta mai bine adevărata viaţă.

Borges obişnuia să spună: „Simt putred de literatură”. Rostite de el, cuvintele acestea n-aveau nimic peiorativ. Căci ceea ce iubea el cel mai mult în viaţă – şi s-ar putea spune ceea ce iubea şi cunoştea în profunzime – era literatura. Dar Breton s-ar fi simţit jignit dacă s-ar fi spus despre *Nadja* ceea ce acum ni se pare o evidenţă: „O carte putredă de literatură”. Pentru Breton, literatura însemna ceva artificial, poză, gest lipsit de conţinut, vanitate frivolă, conformism. Dar deşi literatura poate fi

toate astea, în cazuri excepţionale, cum este cazul lui Breton, ea mai e şi altceva: îndrăzneală, noutate, revoltă, explorare a celor mai ascunse locuri ale spiritului, imaginaţie galopantă şi îmbogăţirea vieţii reale prin fantezie şi scris.

Aceasta face *Nadja* cu lumea reală pe care se preface c-o prezintă: o transformă într-o alta, învăluind-o într-o frumoasă poezie. Parisul din paginile cărţii nu este oraşul european zgomotos şi inconştient, capitală a avangardelor artistice, a gherilelor literare şi a violenţelor politice din perioada interbelică. Datorită retoricii fermecătoare şi mobilierului spectacular, strategiei narative de tăceri şi salturi temporale, de aluzii cifrate, de enigme, de piste false şi neaşteptate ostentaţii poetice şi întâmplări intercalate – cumplitul spectacol cu *Les Detraquees*, delicioasa anecdotă cu bărbatul amnezic – şi trimiterilor spre un context de cărţi şi picturi ce conferă povestirii o splendoare aparte, Parisul a devenit un oraş fantastic, unde miraculosul este o realitate tangibilă şi totul pare a se plia docil după legile secrete detectate doar de ghicitoare şi intuite doar de poeţi, pe care naratorul le suprapune peste oraşul real, ca un cartograf.

La sfârşitul povestirii, L'Hotel des Grands Hommes, statuia lui Étienne Dolet, prăvăliile de cărbuni, Poarta Saint-Dénis, teatrele de pe Bulevard, târgul cu vechituri, librăriile, cafenelele, prăvăliile şi parcurile invocate s-au transformat în locuri şi monumente ale unei lumi preţioase şi ascunse, foarte subiectivă, de corelări şi corespondenţe cu viaţa oamenilor, un cadru extrem de favorabil pentru ca de aici să se ivească şi să hoinărească un personaj atât de străin de viaţa normală, atât de îndepărtat de aşa-zisul bun-simţ: Nadja, acea femeie ce farmecă naratorul, poruncindu-i la un moment dat: „*Tu ecriras un roman sur moi*”. („Vei scrie un roman despre mine.”)

Vraja a fost atât de puternică încât Breton s-a supus şi, scriind, nu s-a mulţumit doar să relateze întâlnirile cu Nadja care a existat, cu efemera Nadja în came şi oase. Pentru a-şi face povestea cât mai convingătoare şi-a folosit

mai mult fantezia decât memoria, a inventat mai mult decât şi-a amintit, iar pentru asta şi-a permis toate libertăţile cu timpul, spaţiul şi cuvintele, scriind cartea *„sans ordre preetabli, et selon le caprice de l'heure que laisse sumager ce qui sumage"* („fără o ordine prestabilită, în voia orei ce lasă să iasă la suprafaţă ceea ce iese") [9], cum fac romancierii buni.

Londra, noiembrie 1996

SANCTUAR (1931)

William Faulkner

Sanctuarul răului

I

După cum singur mărturisea, Faulkner a scris prima versiune a *Sanctuarului* în trei săptămâni, în 1929, imediat după *Zgomotul şi furia*. Ideea cărţii, a explicat el fii prefaţa celei de-a doua ediţii a romanului (1932), i s-a părut „ieftină" fiindcă i-a venit cu unicul scop de a câştiga bani (până atunci scrisese din „plăcere"). Metoda lui a constat în: „inventarea celei mai oribile povestiri pe care mi-am putut-o imagina", ceva ce ar putea fi considerat un subiect la modă de către cei din Mississippi. Oripilat de text, editorul lui i-a spus că n-avea de gând să publice o asemenea carte fiindcă, dacă ar face-o, ar ajunge amândoi la închisoare.

Şi atunci Faulkner a scris *Pe patul de moarte*, în perioada în care lucra ca fochist. După apariţia acestei cărţi, a primit într-o bună zi corecturile *Sanctuarului*, pe care editorul se hotărâse în cele din urmă să-l publice. Recitindu-l, Faulkner şi-a spus că, într-adevăr, volumul nu putea să apară în varianta respectivă şi a făcut numeroase tăieturi şi îmbunătăţiri, astfel încât textul care a fost publicat în 1931 diferea în mod considerabil de original. (Confruntarea celor două texte se poate face la Gerald Langford, *Faulkner's Revision of Sanctuary*, University of Texas Press, 1972.)

Cea de-a doua versiune nu este mai puţin „oribilă"

---

9 Citatul acesta şi celelalte sunt preluate din ediţia Nadjei revizuită de autor. Editura Gallimard, 1963 (n. a.).

decât prima, căci regăsim în ambele variante marile truculenţe ale povestirii, cu excepţia sentimentelor, discret incestuoase, dintre Horace şi Narcissa Benbow sau dintre Horace şi fiica lui vitregă, Micuţa Belle, care în primul text simt mult mai explicite. Principala deosebire constă în faptul că dacă în prima variantă Horace Benbow se afla în centrul atenţiei, în cea de-a doua Popeye şi Temple Drake devin eroi principali, trecându-l pe cinstitul şi fragilul avocat într-un plan secundar. Cât priveşte structura romanului, versiunea iniţială era mai clară, în ciuda întortocherilor timpului narativ, căci Horace reprezenta perspectiva din care se relata aproape întreaga povestire, în timp ce în varianta definitivă, naraţiunea îşi schimbă continuu punctul de vedere, de la un capitol la altul şi câteodată chiar în interiorul aceluiaşi paragraf.

Faulkner a avut toată viaţa o părere proastă despre *Sanctuar*. La o jumătate de secol după acea prefaţă autocritică, susţinută la conferinţa Universităţii din Virginia (*Faulkner in the University*, eds. Frederick L. Gwyn şi Joseph L. Blother New York, Vintage, 1965), autorul îşi considera cartea, cel puţin în prima ipostază, slabă şi creată cu intenţii „josnice”.

n

În realitate, *Sanctuar* este una dintre capodoperele pe care le-a scris şi merită să figureze, după *Lumină de august* şi *Absalom*, *Absalom*! printre cele mai bune romane ale sagăi din Yoknapatawpha. E adevărat că prin descrierea-i oripilantă, prin cruzimea şi imbecilitatea devenite ameţitoare şi prin sumbrul pesimism ce o caracterizează, abia poţi rezista să citeşti cartea. Dar numai un geniu putea să relateze o poveste cu asemenea episoade şi personaje într-o aşa manieră încât lectura să devină nu numai acceptabilă, dar să şi încânte cititorul. Această cumplită poveste, dusă până la absurd, datorează talentului cu care este relatată aureola ei de parabolă neliniştitoare despre natura răului şi acele rezonanţe simbolice şi metafizice care au stimulat într-atât fantezia interpretativă a criticilor. Căci, fără îndoială, acest roman

al lui Faulkner a antrenat cele mai diverse şi mai baroce lecturi posibile: modernizarea tragediei greceşti, parafrazarea romanului gotic, alegorie biblică, metaforă împotriva modernizării industriale a culturii din sudul Statelor Unite ale Americii etc. Prezentându-l publicului francez în 1933.

Ariciră Malraux spunea despre el că reprezintă „inserţia romanului poliţist în tragedia greacă”, iar Borges s-a gândit cu siguranţă la cartea lui Faulkner atunci când a lansat faimoasa butadă conform căreia romancierii nord-americani transformaseră „brutalitatea într-o virtute literară”. Cu atâtea simboluri filosofice şi morale ce i-au fost atribuite, povestea *Sanctuarului* tinde să se dilueze şi să dispară. Iar, în realitate, orice roman este important prin ceea ce povesteşte, nu prin ceea ce sugerează.

Care este subiectul romanului? în câteva cuvinte, sinistra aventură a lui Temple Drake, o fată de şaptesprezece ani, drăguţă, bogată, fiica unui judecător, pe care un gangster impotent şi psihopat – care mai e şi asasin – o dezvirginează cu un cocean de porumb şi o închide apoi într-un bordel din Memphis, unde o obligă să facă dragoste în faţa lui cu un tâlhar pe care el însuşi i-l aduce şi pe care îl ucide în cele din urmă. Din această poveste se dezvoltă o alta, mai puţin atroce: Lee Goodwin, asasin, fabricant şi traficant de alcool, este învinuit pe nedrept pentru uciderea unui debil mintal, Tommy (care era de fapt victima lui Popeye), fiind condamnat şi ars de viu în ciuda eforturilor depuse de Horace Benbow, un avocat bine intenţionat care voia să-l salveze, dar care este incapabil să facă binele să triumfe.

Aceste orori simt doar o mostră din numeroasele grozăvii care au loc în carte, cititorul asistând la o spânzurare, la o linşare, la câteva asasinate, la un incendiu provocat şi la un şir întreg de degradări morale şi sociale. În plus, în prima variantă, Horace, personajul dotat cu conştiinţă morală, are înclinaţii incestuoase. În ultima variantă a cărţii, această trăsătură a fost atenuată, rămânând doar ca o urmă tulbure în viaţa emoţională a

avocatului.

În orice roman, forma – stilul în care e scris şi ordinea în care se petrece acţiunea – decide bogăţia sau sărăcia, profunzimea sau banalitatea povestirii. Dar la romancieri ca Faulkner, forma este atât de vizibilă şi de prezentă în naraţiune încât devine adesea protagonistă, acţionând ca un personaj în came şi oase, sau figurează ca un *fapt*, la fel ca pasiunile, crimele ori alte cataclisme ale tramei romaneşti.

Să presupunem că un roman complet este un cub. Complet însemnând întreaga poveste, fără a omite niciun detaliu, gest sau mişcare a personajelor, obiect sau spaţiu care ne ajută să înţelegem, precum şi situaţii, gânduri, conjuncturi şi coordonate culturale, morale, politice, geografice şi sociale, fără de care povestirea ar fi insuficient înţeleasă. Ei bine, niciun roman, chiar şi cel mai realist cu putinţă, nu este complet scris. Orice roman, fără excepţie, lasă o parte a povestirii nerelatată, urmând ca aceasta să fie subînţeleasă sau imaginată de cititor. Ceea ce înseamnă că orice roman e alcătuit din date vizibile şi faţete ascunse. Dacă dăm romanului scris – cel care constă numai din date explicite – o formă ce se detaşează din cubul care ţine de entitatea romanescă, configuraţia specială pe care o adoptă acest obiect reprezintă originalitatea, lumea proprie a unui romancier. Iar obiectul ce se desprinde din cub în fiecare roman al lui Faulkner este poate cea mai barocă şi mai inteligentă sculptură din câte a produs vreodată universul formelor narative.

În *Sanctuar*, eficienţa formei se datorează, înainte de toate, acelor elemente pe care naratorul le ascunde cititorului, deplasând datele cronologice sau suprimându-le. Punctul culminant al romanului – deflorarea barbară a lui Temple – e marcat printr-o tăcere *abominabilă*, devenind astfel foarte elocvent. Episodul nu e descris nicăieri, dar din această sălbăticie suprimată iradiază atmosfera otrăvitoare ce sfârşeşte prin a contamina localităţile Jefferson, Memphis şi alte spaţii, transformându-le în cele din urmă într-o patrie a răului,

într-un teritoriu al pierzaniei şi al ororii, lipsit de speranţă. Mai sunt multe lucruri ascunse, unele dintre ele dezvăluindu-se ulterior, prin consecinţele provocate – cum ar fi asasinarea lui Tommy, a lui Red sau impotenţa lui Popeye – şi altele care se menţin în umbră, deşi sesizăm uneori câteva date care izbutesc să ne intrige, ghicind că această obscuritate ascunde ceva murdar şi teribil, ca misterioasele călătorii şi ciudata agitaţie a lui Clarence Snopes sau aventurile Bellei, soţia lui Horace.

Dar această manipulare a datelor povestirii, sustrase momentan sau definitiv din faţa cititorului, este şi mai inteligentă decât toate aceste exemple evidente. În realitate, asta se întâmplă la fiecare pas, uneori la fiecare frază. Naratorul nu ne spune *niciodată* totul, iar adesea ne derutează: ne spune ce face un personaj, dar nu şi ceea ce gândeşte (de exemplu, intimitatea lui Popeye n-o dezvăluie niciodată) sau invers, trece, fără să ne prevină, la gesturi, acte şi gânduri pe care le va dezvălui abia mai târziu, în mod surprinzător, asemeni unui prestidigitator care scoate brusc batistuţa dispărută. Astfel, povestea se desfăşoară la lumină şi pe întuneric; unele scene ne orbesc prin strălucirea lor, iar pe altele le scrutăm, fiind aproape invizibile, pe întuneric.

Şi viteza timpului narativ este capricioasă, schimbătoare: e accelerată în ritmul dialogurilor personajelor pe care naratorul le prezintă cititorului aproape fără comentarii-judecata, de exemplu – sau, în scena cea mai importantă, din capitolul 13, *au ralenti*, oprită aproape, mişcările personajelor semănând mai degrabă cu evoluţiile ritmice ale unui spectacol de umbre chinezeşti. Toate scenele cu Temple Drake din casa Bătrânului Francez sunt teatrale şi au o lentoare ceremonială care transformă actele în ritualuri. În povestire, cu puţine excepţii, scenele se juxtapun, în loc să curgă dizolvându-se unele în altele.

Totul este extrem de artificial, dar nu şi arbitrar. Mai bine zis, nu pare a fi arbitrar, ci mai degrabă o realitate necesară şi autentică. Lumea, oamenii, dialogurile, tăcerile

acestea n-ar fi putut fi altfel. Când un romancier reuşeşte să transmită cititorului acea senzaţie peremptorie şi inevitabilă, demonstrând că cele povestite aşa trebuiau să se întâmple – fiind astfel relatate-înseamnă că scrisul nu i-a jucat feste.

m

Multe dintre interpretările pe care le-a generat *Sanctuarul* se datorează voinţei inconştiente a criticilor de a oferi alibiuri morale care ar putea răscumpăra cumva o lume irevocabil negativă, cum este cea descrisă în roman. Ne confruntăm încă odată cu vechea idee de care se pare că literatura nu va scăpa niciodată: poemele şi ficţiunile trebuie să îndeplinească într-un fel sau altul o funcţie moralizatoare pentru ca societatea să le accepte.

Oamenii care apar în acest roman simt aproape cu toţii execrabili, iar dacă nu, sunt demni de milă. În Horace Benbow există un sentiment altruist, care-l face să încerce să-l salveze pe Goodwin şi s-o ajute pe Ruby, dar slăbiciunea şi laşitatea îl condamnă la înfrângere când se confruntă cu nedreptatea. Şi în Ruby există un fond sensibil, solidar – cel puţin are intenţia s-o ajute pe Temple –, dar care nu duce la nimic folositor, fiind prea dezgustată de toate, iar loviturile pe care le primeşte prietena lui Goodwin umplu paharul. Suferinţa l-a călit pe Horace într-atât încât impulsurile generoase nu-l mai pot caracteriza efectiv. Chiar şi principala victimă, Temple, ne inspiră deopotrivă solidaritate, dar şi dezgust, fiindcă descoperim în ea şi prostie, şi gol sufletesc – deci o vocaţie pentru rău – ca şi la călăii ei. Personajele cărţii care nu ucid, nu fac contrabandă, nu violează sunt-ca şi pioasele doamne baptiste care o alungă pe Ruby din hotel sau ca Nardssa Benbownişte fiinţe ipocrite, rasiste şi pline de prejudecăţi. Doar imbecilii ca Tommy par a fi mai puţin dotaţi decât semenii lor pentru a face rău în lumea asta.

Răutatea omenească se manifestă – mai ales în această realitate fictivă în şi prin sex. În niciun alt roman din saga Yoknapatawphei nu este aşa de evidentă acea viziune apocaliptică a vieţii sexuale care, ca şi la cei mai

teribili puritani, străbate întreaga operă a lui Faulkner. Sexul nu îmbogăţeşte şi nici nu face fericite personajele, nu facilitează comunicarea, nu întăreşte solidaritatea, nu stimulează şi nici nu completează existenţa; aproape întotdeauna e o experienţă care transformă oamenii în animale, îi degradează şi chiar îi distruge, după cum o dovedeşte revoluţia pe care o produce prezenţa lui Temple în casa Bătrânului Francez.

Sosirea fetei blonde şi palide, cu picioare lungi şi trupul filiform îi aduce pe cei patru ticăloşi – Popeye, Van, Tommy şi Lee – într-o stare tulbure, de excitaţie şi violenţă, precum patru dulăi în faţa unei căţele în călduri. Bruma de demnitate şi decenţă din ei s-a spulberat în faţa adolescentei care, în ciuda fricii – şi fără a fi conştientă de ceea ce face → îi provoacă. Instinctul animalic prevalează, dispărând raţiunea şi chiar instinctul de conservare. Pentru a-şi domoli poftele, simt dispuşi să violeze şi chiar să se omoare între ei. O dată murdărită şi dezonorată de Popeye, Temple îşi va asuma condiţia impusă şi, din acel moment, sexul va însemna şi pentru ea încălcare a normei, violenţă.

Este omenirea această murdărie însufleţită? Aşa suntem noi? Nu. Aceasta este lumea pe care a inventat-o Faulkner cu destulă forţă de convingere pentru a ne face să credem, cel puţin cât timp lectura cărţii ne absoarbe, că ea nu este o ficţiune, ci viaţa însăşi. În realitate, viaţa nu e niciodată ca în ficţiuni. Uneori e mai bună, alteori mai proastă, dar întotdeauna e mai nuanţată, mai diversă şi mai imprevizibilă decât cea mai reuşită fantezie literară. Fiindcă viaţa reală nu este niciodată atât de perfectă, de rotundă, de coerentă şi de inteligibilă ca în reprezentările ei literare. În acestea din urmă, ceva a fost adăugat şi tăiat în funcţie de „demonii” – obsesiile şi impulsurile profunde pe care le folosesc inteligenţa şi raţiunea autorului, dar pe care nu le domină neapărat, fiind uneori chiar de neînţeles – pe care i-a inventat, conferindu-le viaţă iluzorie, reflectată prin cuvinte.

Ficţiunea nu reproduce viaţa; ea o neagă, opunându-i

o amăgire ce pretinde s-o înlocuiască. Dar, într-un mod greu de precizat, ea o şi completează, adăugând experienţei umane ceva ce oamenii nu descoperă în viaţa lor reală, ci doar în cele imaginare, trăite din plin, graţie ficţiunii.

Fondul iraţional din care este alcătuită viaţa începe să iasă la iveală, iar datorită unor oameni ca Freud, Jung sau Bataille descoperim modul (extrem de greu de detectat) în care acesta dirijează comportamentul uman. Înainte de a exista psihologi şi psihanalişti, chiar şi înaintea vrăjitorilor şi magilor, ficţiunile îi ajutau pe oameni (fără ca ei s-o bănuiască măcar) să coexiste şi să se obişnuiască cu anumite fantasme, ivite din adâncul intimităţii lor pentru a le complica viaţa, umplând-o de dorinţe imposibile şi distrugătoare. Nu apăreau pentru ca oamenii să scape de ele, lucru greu şi poate neconvenabil, d pentru a şti cum să convieţuiască cu ele, să stabilească un *modus vivendi* între aceşti îngeri pe care comunitatea şi i-ar dori în exclusivitate în sânul ei şi acei demoni care fac parte şi ei din aceeaşi comunitate, oricât de cultă ar fi şi oricâtă putere ar exercita religia în societatea în care aceştia şi-ar face apariţia. Ficţiunea este şi o eliberare. Ceea ce în viaţa reală este sau trebuie să fie reprimat în conformitate cu morala care guvernează – şi asta uneori pur şi simplu pentru a asigura supravieţuirea omului – în ficţiune devine un-refugiu, un drept la existenţă şi o libertate de acţiune chiar şi într-o manieră nocivă şi înspăimântătoare.

Într-un fel, ceea ce i s-a întâmplat lui Temple Drake în Comitatul din Yoknapatawpha, datorită întortocheatei imaginaţii a celui mai convingător creator de ficţiuni din epoca noastră, salvează frumoasele adolescente în came şi oase de murdăria ivită din excesul şi nebunia care fac parte, în fond, din natura umană şi ne scuteşte pe noi de rug şi de spânzurătoare pentru a fi făcut aşa ceva.

Londra, decembrie 1987

MINUNATA LUME NOUĂ (1932)

Aldous Huxley

Paradisul ca un coşmar

I

Ideea sau mitul unei societăţi perfecte, a unui paradis terestru organizat de înţelepciunea unor oameni superiori, a urmărit continuu omenirea, cel puţin de pe vremea lui Platon, a cărui *Republică* este prima din acel lung şir de utopii create în Occident, căreia îi aparţine şi *Minunata lume nouă* a lui Aldous Huxley.

Există, totuşi, o mare diferenţă între utopiştii din Grecia antică, din Renaştere, din secolele optsprezece şi nouăsprezece şi cei din secolul douăzeci. În epoca noastră, acele „societăţi perfecte” – descrise de exemplu de H.G. Wells în *Utopia modernă*, de rusul Zamiatin în *Noi*, de Huxley în *Minunata lume nouă* sau de Orwell în *1984*-nu simbolizează, ca la clasici, fericirea paradisului instaurat pe pământ, d coşmarurile iadului intrat în istorie. Majoritatea utopiştilor moderni, spre deosebire de un Saint-Simon, de un Frands Bacon ori de un Kropotkin, care îşi puteau doar *imagina* acele societăţi total centralizate şi planificate după o schemă raţională, au ştiut ceea ce putea însemna în practică un asemenea ideal: lumile concentraţionare ale fascismului şi ale comunismului. Această experienţă a schimbat validitatea utopiei în epoca noastră: acum ştim că prin căutarea perfecţiunii absolute în domeniul social se ajunge, mai devreme sau mai târziu, la oroarea absolută. În 1931, romanul lui Huxley a fost primul care a distrus frumoasa iluzie romantică, conform căreia paradisul terestru s-ar putea deplasa vreodată de la fabulele religioase ori de la himerele literare la viaţa concretă.

Dar chiar dacă descrierea acestei „lumi fericite” este sarcastică, de un greu pesimism, planeta lui Huxley păstrează o strânsă filiaţie cu utopiile pe care predecesorii lui le concepuseră ca pe nişte temple ale fericirii omeneşti. Ca în aproape toate acestea, planeta immită Ford – care l-a înlocuit pe Dumnezeu ca simbol, punct de referinţă, ţintă temporală şi chiar motiv de exclamaţie şi de ocară – a fost organizată pornind de la un principiu totalitar: şi anume

faptul că Statul e superior individului şi că, prin urmare, acesta din urmă se află în slujba lui. Deşi în teorie Statul utopic reprezintă colectivitatea, în practică acesta este întotdeauna condus de o aristocraţie: politică, religioasă, militară sau ştiinţifică – în diverse combinaţii – ale cărei puteri şi privilegii o situează la o distanţă enormă faţă de omul obişnuit. În Statul planetar al lui Huxley, această falangă de stăpâni superiori o reprezintă acei „World Controllere”, dintre care cunoaştem doar pe unul singur: Mustafă Mond, Administratorul (controlorul) Europei Occidentale. Una dintre extraordinarele prerogative ale acestui personaj este aceea de a deţine o bibliotecă secretă cu autori clasici (fiindcă toate cărţile trecutului au fost suprimate pentru ceilalţi cetăţeni).

O altă caracteristică a societăţii utopice o constituie „planificarea”. Totul este reglementat în ea. Nimic nu este întâmplător sau accidental: iniţiativele individului (dacă pot fi numite astfel) sunt orientate cu grijă şi supravegheate de către puterea centrală. Planificarea în societatea fordiană este extrem de alambicată, dacă ne gândim că nici crearea vieţii omeneşti nu este uitată: copiii sunt fabricaţi în eprubete, după un riguros principiu de diviziune a muncii. Descoperirile ştiinţifice ale epocii (suntem în anul 632 după moartea lui Ford) permit dotarea fiecărui hominid cu inteligenţă, instincte, complexe, aptitudini sau tare fizice necesare funcţiei exercitate în societate.

În majoritatea utopiilor (trebuie să ne amintim că Thomas Morus a menţionat cuvântul pentru prima oară în 1515, iar rădăcinile greceşti ale acestuia semnifică „ne-loc” sau „loc fericit”) sexul este reprimat, servind strict pentru reproducere. Cu puţine excepţii, ca în cazul lui Charles Fourier, de pildă, care era un geometru al pasiunilor, utopiştii sunt de regulă puritani ce propun ascetismul, întrucât văd în plăcerea individuală o sursă de nefericire socială. În romanul lui Huxley există o variantă. Sexul e separat de reproducere şi de iubire (aceasta fiind eliminată, din punct de vedere chimic, ca şi toate celelalte

sentimente şi pasiuni), fiind încurajat din cea mai fragedă copilărie. Cum familia a fost şi ea abolită, promiscuitatea devine un sport generalizat, astfel încât nu ne mai miră faptul că un bărbat ca Helmholtz Watson poate avea 640 de amante în mai puţin de patru ani. Dar, atenţie, această libertate sexuală n-are nimic de-a face cu erotismul, fiind vorba mai degrabă de negarea lui. Pe planeta Ford, sexul e prea dezinfectat, lipsit de orice risc, mister şi violenţă pentru ca gimnastica de împreunare practicată de locuitorii ei să coincidă cu interesul pe care-l conferim erotismului, adică dragostea fizică, îmbogăţită şi perfecţionată de fantezia omenească. În *Minunata lume nouă*, funcţia sexului nu este individuală, ci socială, de unde rezultă denaturarea acestuia. Scopul lui este acela de a elimina tensiunile, angoasele şi neliniştile care ar putea genera fermentul dezacordului cu sistemul. Ca şi *soma* – această minunată invenţie chimică ce are, după spusele unui personaj, toate avantajele creştinismului şi ale alcoolului şi niciunul dintre inconvenientele acestora – pe planeta Ford, sexul contribuie la condiţionarea oamenilor de a-şi iubi „condiţia lor inevitabilă”. Chiar şi „orgiile” care au loc periodic, fiind elegant numite „Servicii de solidaritate” – ca aceea la care asistă reticentul Bernard Marx –, seamănă mai degrabă cu slujbele unei secte evanghelice ori cu jocurile unui club de pensionari decât cu „petrecerile deocheate” ce se pretind a fi.

Ceea ce este religia în *Oraşul soarelui* al lui Campanella, iar morala laică a solidarităţii în utopiile anarhiste ale lui Kropotkin sau Proudhon, devine ştiinţă în *Minunata lume nouă* a lui Huxley: instrumentul care reglementează viaţa, factorul care adaptează şi potriveşte totul pentru a obţine acea „stabilitate socială”, care este sinonimă cu civilizaţia pe planeta Ford. În acest punct, utopia coincide cu cea a lui Saint-Simon, unde ştiinţa cu infinitele-i resurse împărţea fericirea tuturor oamenilor. Pe planeta Ford sunt cu toţii fericiţi, iar fericirea este o problemă chimică, o stare care te cuprinde după ce ai înghiţit tabletele de „soma”. E drept că anumite

specimene, ca Bernard Marx, par rebele la drog şi la condiţionarea psihologică pe care o primesc toţi de când sunt în stadiu de fetus, ceea ce pare să indice că există o „natură umană” mult mai complexă şi mai puţin docilă decât aceea determinată de avansată ştiinţă fordiană. Dar aceşti extravaganţi sunt aşa de puţini şi de izolaţi, încât colectivitatea nu se vede niciodată ameninţată a se molipsi de la ei, (De altfel, se pare că responsabilitatea nonconformistă a lui Bernard se datorează faptului că în eprubeta în care a fost fabricat el, asistentele ar fi. amestecat alcoolul cu limfa regulamentară.)

Cu toţii sunt fericiţi, dar nu simt cu toţii egali. Un sistem rigid de caste, chiar mai perfecţionat decât cel din India, diferenţiază Alfele, Gammele, Betele, Deltele şi Epsilonurile, fiindcă în acest caz există un fundament biologic: oamenii au fost fabricaţi cu deosebiri fizice şi psihice insurmontabile. În ce scop? Pentru ca fiecare să-şi îndeplinească cât mai eficient cu putinţă misiunea ce i-a fost încredinţată în stupul social.

Ca toate utopiile, cea a lui Huxley dezvăluie şi ceea ce se află dincolo de aceste ingenioase reconstrucţii ale lumii: groaza în faţa dezordinii vieţii, lăsată să curgă în voia ei. De aceea, ele elimină întotdeauna spontaneitatea, imprevizibilul, accidentul şi clasează existenţa într-un sistem strict de ierarhii, controale, interdicţii şi funcţionări. Obsesia matematică a tuturor utopiilor denunţă ceea ce vor ele să suprime: iraţionalul, instinctivul, tot ce conspiră împotriva logicii şi a raţiunii. De aceea toate utopiile-inclusiv cea a lui Huxley – ni se par inumane. Lipsită de fondul ei obscur, necontrolabil, viaţa îşi pierde misterul şi caracterul aventuros. Viaţa „planificată” îşi are preţul ei: dispariţia libertăţii. Iată de ce utopiile sociale, chiar şi cele mai generoase – cum ar fi cea a lui William Morris sau „utopia democratică” a lui Gabriel de Foigney –, fac parte din acea lungă tentativă intelectuală a „asaltului libertăţii”, după cum a denumit-o Popper, care a debutat chiar cu apariţia libertăţii în istorie.

Utopiile moderne, precum cele ale lui Huxley şi

Orwell, dezvăluie ceea ce ascundeau clasicii dincolo de idilicele şi armonioasele societăţi inventate: faptul că acestea nu se iveau din generozitate, ci din panică. Nu dintr-un sentiment nobil şi altruist, în favoarea unei umanităţi împăcate cu ea însăşi şi eliberate de servituţile exploatării şi de foamete, ci din teama de necunoscut, de datoria fiecărui om de a-şi crea propriul destin, fără a se supune unei puteri care să ia, în numele lui, decizii importante şi să-şi aranjeze viaţa. Utopia reprezintă o inconştientă nostalgie a sclaviei, a întoarcerii în acel stadiu de totală supunere şi dăruire, de lipsă de responsabilitate, care pentru mulţi reprezintă şi o anumită fericire ce întruchipează societatea primitivă, colectivitatea ancestrală, magică, anterioară naşterii individului. *Minunata lume nouă* a avut meritul de a arăta că dincolo de utopiile sociale se află fascinaţia pentru servitute şi spaima primitivă, atavică, a omului din triburi – din societatea colectivistă – de a-şi asuma acea suveranitate individuală ce se naşte din deplina exercitare a libertăţii.

n

Dar *Minunata lume nouă* nu reprezintă numai închipuirea unei societăţi utopice (deşi capacitatea vizionară a lui Huxley relevă o extraordinară îndrăzneală, mai ales în detalii şi nuanţe), ci mai ales o critică dură îndreptată împotriva acestei utopii şi, indirect, împotriva tuturor utopiilor în ieral.

acest sens, romanul lui recurge la o stratagemă. Pe planeta Ford există nişte rezervaţii de sălbatici, ca nişte excrescenţe marginale sau curiozităţi ce servesc fordienilor ca să-şi amintească de vremurile barbare când copiii erau concepuţi în pântecele mamelor, când existau căsătorii, familii, religii şi alte practid imunde. În aceste rezervaţii, însoţindu-i pe Bernard Marx şi Lenina Crowne, descoperim o lume asemănătoare cu a noastră, chiar dacă e deteriorată şi anchilozată. Din această „sublume” se iveşte un personaj – Sălbaticul – care pătrunde brusc în lumea fericită a oamenilor ne-vivipari, gregari, mereu frumoşi şi tineri care, prin moarte, devin fosfaţi ce îngraşă

pământul.

Ce provoacă prezenţa Sălbaticului în mijlocul celor civilizaţi? O confruntare sau o comparaţie care-l face pe cititor să fie atras, în mod irezistibil, de sălbăticie şi de barbarie, opunându-se „acestei” civilizaţii care a purificat lumea, dar a alungat umorul. Ceea ce e omenesc e perfectibil, dar niciodată perfect. Stadiul deplinei perfecţiuni, a desăvârşitei realizări este prerogativa lui Dumnezeu sau a maşinilor, poate a elementelor naturale, dar nu a omului. „Imperfecţiunea”, imposibilitatea de a atinge acel stadiu pe care fantezia şi dorinţa îl consideră mai presus de cea mai izbutită realizare, îi conferă vieţii „umanitate”: gustul aventurii, tentaţia riscului, incertitudinea ce dă savoarea plăcerii. Fordienii sunt fericiţi, fără îndoială, dar numai în măsura în care poate fi fericit un automat, fiindcă pentru ei fericirea constă în satisfacţia artificială a unor necesităţi create în mod artificial.

Acest statut deschide o prăpastie insurmontabilă între Sălbatic şi fata de care el s-a îndrăgostit, Lenina Crowne. În cea mai reuşită scenă a cărţii – punctul culminant al romanului – John, sălbaticul educat în labirinticul sentimentalism al iubirii-pasiune prin versurile lui Shakespeare, încearcă să stabilească cu Lenina o relaţie asemănătoare cu cea a perechilor de îndrăgostiţi ai dramaturgului elizabe tan, dar ea reacţionează la avansurile lui conform condiţionării psihico-chimice prin care fusese dresată, adică cu o aseptică dăruire, impermeabilă la orice urmă de sentiment. Rezultatul este disperarea lui John, izbucnirea lui violentă care-l va face să se sinucidă, în final.

Prezenţa Sălbaticului conferă acestei cărţi o consistenţă literară, de ficţiune, pe care rareori o au utopiile. Aceste lumi „perfecte” descrise de utopişti sunt întotdeauna încercări, demonstraţii sau pledoarii intelectuale, religioase sau politice, uşor deghizate în ficţiuni. Până la călătoria lui Bernard şi a Leninei spre rezervaţie, romanul acesta pare mai degrabă un exerciţiu

intelectual ce-şi propune să alerteze omenirea în privinţa pericolelor „progresului” decât un roman adevărat, o reprezentare însufleţită a vieţii (a unei false vieţi), deci o ficţiune. Până să apară Linda, John şi celelalte rebuturi din rezervaţie, în *Minunata lume nouă* nu există niciun pic de viaţă, numai obiecte, idei şi fiinţe „idealizate”.

de ştiinţă şi condiţionări diverse. Odată cu apariţia Sălbaticului, în povestire apare şi neprevăzutul, apare cineva cu care cititorul îşi poate identifiga propria-i experienţă. Chiar şi aşa, această legătură emoţională nu reuşeşte să apropie prea mult paradisul fordian de realitatea noastră: el străluceşte asemeni unui briliant prefabricat, prea îndepărtat de lumea pe care o cunoaştem pentru a-l putea lua prea mult în serios.

La o jumătate de secol după apariţia cărţii, constatăm că realitatea s-a îndepărtat de acea sumbră profeţie, chiar mai mult decât în 1931. Imperiile totalitare s-au prăbuşit sau se distrug zilnic din pricina eşecurilor economice şi a contradicţiilor interne. În epoca SIDEI, ştiinţa nu mai pare atât de atotputernică cum era cu decenii în urmă. Iar pentru viitor, poate că cel mai încurajator lucru este faptul că oamenii de azi nu-şi mai doresc atât de mult ca aceia de odinioară să aibă parte de acele societăţi ideale, de acele lumi perfecte, create de utopişti. Fără îndoială că la asta au contribuit enorm autori ca George Orwell şi Aldous Huxley. Prin oribilele lor paradisuri, ei ne-au ajutat să înţelegem că afirmaţia lui Oscar Wilde: „progresul este realizarea utopiei” este minciuna cea mai periculoasă. Căci utopiile sunt acceptabile şi valabile numai în artă şi în literatură. În viaţă, ele simt în permanentă contradicţie cu independenţa individuală şi cu libertatea.

*Punt*a să-i, *Tumbes, 31 decembrie 1988*

CONDIŢIA UMANĂ (1933)

André Malraux

Eroul, bufonul şi istoria în noiembrie 1996, când guvernul francez a decis să mute în Panteon rămăşiţele pământeşti ale lui André Malraux, s-au ridicat voci foarte

critice la adresa operei lui în Statele Unite şi în Europa, ca reacţie la omagiile ce i-au fost aduse de preşedintele Jacques Chirac şi acoliţii lui. O revizuire care, uneori, a reprezentat un linşaj literar. A se vedea, de pildă, teribilul articol din *The New York Review of Books* – barometru al corectitudinii politice intelectuale în lumea anglo-saxonă – scris de un condei atât de respectabil: Simon Leys. După el şi alţi critici, Malraux a fost un scriitor supraestimat, un romancier mediocru şi un eseist limbut şi lăudăros, cu un stil pompos, ale cărui afirmaţii istorico-filozofice din eseurile estetice reprezentau un foc de artificii, scamatoria unui şarlatan.

Nu simt de acord cu această viziune nedreaptă şi preconcepută a operei lui Malraux. E drept că regăsim la el o oarecare predispoziţie pentru vorbăria de lux – viciu înnăscut în tradiţia literară franceză – şi în eseurile lui despre artă provoacă uneori spectaculozitatea retorică şi misterul înşelător (ca de altfel, mulţi dintre colegii lui). Dar sunt şarlatani şi şarlatani. Malraux a fost unul de cea mai înaltă accepţie posibilă; prin strălucire retorică şi-a dozat atât de bine inteligenţa şi cultura încât adesea viciul pălăvrăgelii devenea în cazul lui virtute. Chiar şi atunci când proza-i tumultuoasă nu transmitea nimic – de pildă câteva pagini din *Vocile tăcerii* – frumuseţea din vidul încâlcit în cuvinte te subjuga. Dar dacă păcătuia ca critic, fiind retoric, ca romancier a fost un model de eficienţă şi precizie. *Condiţia umană* (1933) este vinul dintre cele mai admirabile romane scrise în secolul XX.

De când l-am citit pe nerăsuflate, într-o singură noapte, şi am aflat câte ceva despre viaţa autorului dintr-o carte scrisă de Pierre de Boisdeffre, mi-am dat seama că mi-ar fi plăcut să trăiesc viaţa lui Malraux. M-am gândit la asta şi în anii şaizeci, în Franţa, când a trebuit să citesc, ca ziarist, promisiunile, polemidle şi discursurile ministrului Culturii din cea de-a Cincea Republică şi revin la gândul meu ori de câte ori îi citesc mărturiile autobiografice sau biografiile apărute în ultimii ani (după cea semnată de Jean Lacouture) cu date noi despre viaţa lui, la fel de dramatică

şi de bogată ca cea a marilor aventurieri din romanele lui.

Practic fetişul literar şi-mi place să ştiu tot despre scriitorii pe care-i admir: ce au făcut, ce n-au făcut, ce le-au atribuit prietenii şi adversarii şi ce au inventat ei înşişi despre ei, spre a fi pe placul posterităţii. Sunt copleşit, aşadar, de fantastica efuziune publică de revelaţii, infidelităţi, delaţiuni şi bârfe ce amplifică deja bogata mitologie a lui André Malraux. Nemulţumindu-se să fie doar un condeier remarcabil, în cei şaptezeci şi cinci de ani de viaţă (1901 – 1976) s-a străduit să joace un rol important în cele mai mari evenimente ale secolului: revoluţia chineză, luptele anticolonialiste din Asia, mişcarea antifascistă europeană, războiul din Spania, rezistenţa împotriva nazismului, decolonizarea şi reforma din Franţa lui de Gaulle, marcându-şi astfel trecerea prin lumea asta.

Le-a fost tovarăş de drum comuniştilor şi un naţionalist convins, editor de pornografie clandestină, jucător la Bursă, îmbogăţindu-se şi ruinându-se (tocând toţi banii nevestei) în câteva luni, jefuitor al statuilor din templul Banteaî-Srei din Cambodgia, fiind condamnat la trei ani de închisoare (dar graţiat datorită prestigiului literar precoce), conspirator anticolonialist în Saigon, animator de reviste de avangardă şi promotor al expresionismului german, al cubismului şi al tuturor experimentelor plastice şi poetice din anii douăzeci şi treizeci, unul dintre primii analişti şi teoreticieni ai cinematografiei, martor implicat în mişcările revoluţionare din Canton în 1925, şef şi protagonist al unei expediţii (într-un avion minuscul) în Arabia, în căutarea capitalei reginei din Saba, intelectual angajat şi figură remarcabilă în toate congresele şi organizaţiile artiştilor şi scriitorilor europeni antifascişti în anii treizeci, organizator al escadrilei Spania (numită ulterior André Malraux), erou al Rezistenţei franceze şi colonel al brigăzii Alsacia-Lorena, colaborator politic şi ministru în toate guvernele generalului de Gaulle, pentru care a nutrit o admiraţie aproape religioasă de când l-a cunoscut, în august 1945,

până la moarte.

O viaţă intensă, variată şi contradictorie, despre care se pot scrie lucruri ce satisfac cele mai ostile gusturi şi ideologii. Nu încape însă nicio îndoială că în ea regăsim acea legătură, rar întâlnită, între gând şi acţiune, căci cel ce participa cu brio la marile realizări şi nenorociri ale epocii lui era o persoană înzestrată cu o luciditate şi o forţă creatoare neobişnuite, ced permiteau să se detaşeze inteligent de experienţa trăită, transformând-o în reflecţie critică şi ficţiuni puternice. Câţiva scriitori contemporani cu el au participat direct la istoria reală: Orwell, Koestler, T.E. Lawrence. Toţi trei au scris eseuri admirabile despre actualitatea tragică, reflectată în propriile lor vieţi, dar nimeni n-a transpus-o în ficţiune cu talentul remarcabil al lui Malraux. Toate romanele lui sunt excelente, deşi *Speranţei* îi prisosesc pagini, iar celor trei: *Cuceritorii*, *Calea regală* şi *Timpul dispreţului*, le lipsesc. *Condiţia umană* este o capodoperă demnă de a fi citată – alături de cele scrise de Joyce, Proust, Faulkner, Thomas Mann sau Kafka – ca una dintre cele mai strălucitoare creaţii din epoca noastră. O spun cu deplina certitudine a celui ce a citit-o de cel puţin şase ori, simţind de fiecare dată acelaşi fior agonic al teroristului Cen înainte de a înfige cuţitul în victima-i adormită şi lacrimi în ochi faţă de gestul extraordinar al lui Katov, când îşi cedează cianura celor doi tineri chinezi condamnaţi de torţionarii din Guomindang să fie arşi de vii ca şi el. Totul e impecabil în această carte: istoria epică, presărată cu momente romantice; contrastul dintre aventura personală şi dezbaterea ideologică; psihologia şi cultura personajelor, confruntându-se, şi bufoneriile baronului de Clappique, extravagante şi absurde – deci imprevizibile şi libere → o viaţă care, altminteri, ar putea părea excesiv de logică; dar mai ales eficacitatea prozei sincopate, redusă la un minim esenţial, ce obligă cititorul să-şi folosească continuu fantezia spre a umple spaţiile abia sugerate în dialoguri şi descrieri.

Condiţia umanii porneşte de la o revoluţie reală – între Partidul Comunist chinez şi aliatul lui, Guomindangul,

şi Domnii Războiului, adică autocraţii militari ce guvernau China dezmembrată – care a avut loc în 1927 la Shanghai, când puterile occidentale creaseră, prin forţă sau prin corupţie, enclave coloniale. Această revoluţie a fost condusă de un reprezentant al lui Mao, Chou-En-Lai, care se regăseşte oarecum în personajul Kyo. Dar, spre deosebire de acesta, Chou-En-Lai n-a murit când Guomindangul lui Jiang Jieshi s-a întors împotriva aliaţilor comunişti, după înfrângerea guvernului militar, şi i-a reprimat cu sălbăticie, după cum descrie romanul. El s-a întâlnit cu Mao şi l-a însoţit în Marele Marş, devenindu-i apoi locotenent pe viaţă.

Malraux n-a fost la Shanghai în timpul evenimentelor pe care le relatează (le inventează), dar a fost la Canton în perioada grevelor insurecţionale din 1925, fiind prieten şi colaborator (nu s-a stabilit niciodată cât de apropiat) al lui Borodin, reprezentantul Cominternului (deci al lui Stalin) pentru supravegherea mişcării comuniste din China. Fireşte că această experienţă i-a servit spre a crea acea senzaţie de eveniment „trăit” asalturilor memorabile şi luptelor de stradă din roman. Din punct de vedere ideologic, *Condiţia umană* este procomunistă, fără îndoială. Dar nu stalinistă, ci mai degrabă troţkistă, fiindcă ea condamnă în mod explidt ordinele venite de la Moscova şi impuse comuniştilor chinezi de către birocraţii Cominternului: să predea armele lui Jiang Jieshi, în loc să le ascundă pentru a se apăra când aliaţii Guomindangului le vor deveni adversari. Să nu uităm că aceste episoade au loc în China în vreme ce în Uniunea Sovietică câştiga teren controversa dintre stalinişti şi troţkişti (chiar dacă începuse exterminarea acestora din urmă) privind revoluţia permanentă sau comunismul într-o singură ţară.

Dar o lectură ideologică sau doar politică a romanului ar omite esenţialul: lumea creată de la început până la sfârşit, o lume inspirată mai mult de imaginaţie şi de forţa convulsivă a povestirii decât de episoadele istorice ce îi servesc drept materie primă.

Nu e doar un roman; cititorul asistă la o tragedie

clasică transpusă în viaţa modernă. Un grup de bărbaţi (şi o singură femeie, May, care în lumea predominant misogină a lui Malraux e doar o siluetă ceva mai insinuată decât cea a Valeriei şi a curtezanelor din fundal), veniţi din lumi diferite, se confruntă cu un duşman puternic, pentru zice Kyo – „a reda demnitatea” celor pentru care luptă: săracii, umiliţii, exploataţii, sclavii satelor şi oraşelor. În această luptă, odată cu înfrângerea şi moartea lor, Kyo, Cen şi Katov capătă o forţă morală deosebită, o grandoare ce exprimă în cel mai înalt grad „condiţia umană”.

Viaţa nu e aşa şi, fireşte, acţiunile nobile şi cele josnice, distribuite egal între combatanţii celor două bande, nu alcătuiesc revoluţiile. În oricare ficţiune produsă de realismul socialist acest schematism politic şi etic ne-ar face să ne cadă cartea din mână. Faptul că romanul *Condiţia umană* ne convinge de adevărul ei dovedeşte că Malraux era capabil să ne amăgească, prezentându-şi viziunile într-o irezistibilă aparenţă de realitate, aşa cum fac toţi marii creatori.

Într-adevăr, nici revoluţiile reale nu simt atât de curate, nici revoluţionarii nu simt – în lumea amestecată în care trăim noi, muritorii – atât de puri, de coerenţi, de curajoşi şi plini de spirit de sacrificiu ca în paginile turbulente ale cărţii. Şi atunci de ce suntem atât de impresionaţi? De ce ne minunăm şi suferim când Katov, aventurier călit, acceptă o moarte cumplită pentru acţiunea lui generoasă, sau când sărim în aer cu Cen, sub maşina în care nu se afla Jiang Jieshi? De ce, dacă toate aceste personaje sunt nişte minciuni? Fiindcă ele întruchipează un ideal universal, aspiraţia supremă spre perfecţiune şi absolut. Şi fiindcă talentul naratorului este desăvârşit, reuşind să ne convingă de verosimilitatea intimă a acelor îngeri laid, a acelor sfinţi coborâţi din ceruri şi transformaţi în muritori de rând, eroi ce par a fi oricare dintre noi.

Romanul este extraordinar de concis. Descrierile simple transpar adesea din dialogul şi reflecţiile personajelor, tuşe rapide, suficiente pentru a crea acel

deprimant peisaj urban: aglomeratul Shanghai înconjurat cu sârmă ghimpată, măturat de fumul din fabrici şi ploaie, unde foametea, promiscuitatea şi cruzimea coexistă cu generozitatea, fraternitatea şi eroismul. Concis, tăios, stilul nu adaugă nimic în plus, dimpotrivă, întotdeauna e ceva mai puţin spus. Fiecare episod e aidoma vârfului unui aisberg; dar emite atâtea semnificaţii încât imaginaţia cititorului reconstruieşte uşor, pornind de la această sămânţă, întreaga acţiune, locul desfăşurării acesteia, stările sufleteşti şi motivaţiile secrete ale protagoniştilor. Această metodă sintetică conferă romanului o remarcabilă densitate, potenţându-i suflul epic. Secvenţele cu evenimentele stradale, cum ar fi capturarea postului de poliţie de către Cen şi ai lui, la început, şi tranşeea unde s-au refugiat Katov şi comuniştii, la sfârşit, sunt mici capodopere de tensiune, echilibru, aşteptare, ce ţin cititorul cu sufletul la gură. Aici şi în alte episoade din *Condiţia umană* există o vizualitate cinematografică asemănătoare cu aceea din cele mai bune povestiri ale lui John Dos Passos, scrise în aceeaşi perioadă.

Excesul de inteligenţă dăunează de regulă într-un roman, deoarece conspiră împotriva puterii de convingere a acestuia; romanul trebuie să simuleze viaţa, realitatea, unde inteligenţa e de obicei excepţia, nu regula. Dar în romanele lui Mairaux inteligenţa este o atmosferă, o regăsim pretutindeni, la narator şi la toate personajele: înţeleptul Gisors este la fel de lucid ca şi poliţistul König, şi chiar şi belgianul Heminerlich, prezentat ca o fiinţă mediocră, reflectează asupra eşecurilor şi frustrărilor lui, afişând o gândire sclipitoare. Inteligenţa nu împiedică verosimilitatea în *Condiţia wnană* (în schimb, conferă un caracter ireal tuturor romanelor lui Sartre), fiindcă aici ea defineşte tot ce e viu. Iată o cheie a „elementului adăugat” al romanului, care-i conferă independenţă, o viaţă proprie, cu totul diferită de cea reală.

Marele personaj al cărţii nu este Kyo, cum ar dori naratorul care se străduieşte să evidenţieze disciplina, spiritul de echipă şi supunerea faţă de şefi, a acestui

militant perfect. Personajul este Cen, anarhistul, individualistul transformat din militant în terorist (un stadiu considerat de el superior, căci graţie acestuia: omorând şi murind se poate accelera această istorie care pentru revoluţionarul de partid e alcătuită din lente mobilizări colective, unde individul contează puţin sau deloc). În Cen se schiţează ceea ce peste ani va fi ideologia malrauxiană: aceea a eroului care, graţie lucidităţii, voinţei şi curajului, se impune „legilor” istoriei. Eşecul-eroii lui Malraux simt mereu învinşi-este preţul plătit pentru ca, ulterior, cauza să triumfe.

Personajele lui Malraux simt oameni curajoşi, tragici şi inteligenţi, dar şi culţi: sensibili în faţa frumuseţii, cunoscători ai artei şi ai filosofiei, pasionaţi de culturile exotice, în *Condiţia umană* emblema lor este bătrânul Gisors, dar şi Clappique, care, dincolo de fanfaronada-i exhibiţionistă, ascunde un spirit subtil şi un gust rafinat pentru obiectele estetice. Baronul Clappique debordează de fantezie, absurd, libertate şi umor în această lume gravă, logică, lugubră şi violentă a revoluţionarilor şi contrarevoluţionarilor. El e acolo pentru a atenua, cu o fărâmă de iresponsabilitate şi nebunie, acel rarefiat infern de suferinţă şi cruzime. Dar şi pentru a aminti, în pofida celor gândite de Kyo, Cen şi Katov, că în viaţă nu există doar raţiunea şi valorile colective, ci şi nebunia şi pasiunile individuale care le contrazic pe primele, putând să le distrugă.

Elanul creator al lui Malraux nu s-a oprit doar la romane, îl regăsim şi în eseurile, şi în cărţile autobiografice, dintre care unele – *Antimemorii* sau *Stejarii pe care-i doborăm*... – au o forţă de convingere copleşitoare: farmecul prozei, întâmplările sugestive şi trasarea desăvârşită a siluetelor personajelor fac să nu pară a fi mărturii despre fapte sau fiinţe din viaţa reală, d fantezii ale unui jongler dibad în arta de a-şi amăgi semenii. Am început să citesc reticent ultima dintre cărţile citate, ce relatează o conversaţie cu de Gaulle în Colombey-les-deux-églises: era vorba despre o hagiografie

politică, gen detestat, în care se înfăţişa naţionalismul mitificat şi înfrumuseţat până la delir, la fel de obtuz în Franţa, ca peste tot în lume. Şi totuşi, în ciuda fermei mele decizii premonitorii de a detesta cartea de la prima la ultima pagină, dialogul dintre două personalităţi care-şi vorbesc aşa cum se vorbeşte doar în marile cărţi, cu o coerenţă şi o strălucire ce nu dă greş niciodată, mi-a înfrânt rezistenţa, absorbindu-mă în deliranta-i egolatrie şi făcându-mă să cred, în timp ce citeam, absurdităţile profetice cu care se consolau cei doi interlocutori geniali: că Europa s-ar dezmembra fără de Gaulle, iar Franţa va lâncezi şi ea la cheremul politicienilor mediocri care-i vor urma generalului. M-a captivat, nu m-a convins, iar acum încerc să explic acest fenomen, aşi gurându-vă că *Stejarii pe care-i doborâm*... este o minunată carte detestabilă.

Numai un mare scriitor ne poate crea iluzii. Malraux era un mare scriitor nu numai când scria, ci şi când vorbea. Era un alt aspect al originalităţii lui şi cred că în acest sens n-a avut nici predecesori, nici rivali. Oratoria este o artă minoră, superficială, cu simple efede sonore şi vizuale, certată cu gândirea, specifică celor guralivi. Dar Malraux era un orator deosebit, capabil să ţină un discurs plin de idei noi şi îndrăzneţe, înfăţişate în imagini de o mare frumuseţe retorică (după cum pot constata acum cititorii de limbă spaniolă, citind traducerea acelor *Oraciones funebres*, publicate de editura Anaya & Mario Muchnik). Câteva dintre aceste texte, cum ar fi cele citite în Panteon, în faţa cenuşii eroului din Rezistenţa franceză, Jean Moulin, şi în faţa rămăşiţelor pământeşti ale lui Le Corbusier, în curtea Luvrului, simt scrieri literare de o mare frumuseţe, iar cei care le-am auzit rostite cu vocea lui tunătoare, cu cuvenitele pauze dramatice şi privirea vizionară, n-o să uităm niciodată acest spectacol (eu îl auzeam de foarte departe, ascuns printre ziarişti, dar chiar şi aşa mă treceau fiori reci şi eram teribil de emoţionat).

Şi asta a mai fost Malraux toată viaţa: un spectacol. Pe care singur l-a pregătit, regizat şi jucat, fără a neglija nici cel mai mic detaliu. Ştia că era inteligent şi genial, şi

totuşi n-a devenit idiot. Era şi foarte curajos şi nu-i era teamă de moarte, de aceea, chiar dacă aceasta i-a dat adesea târcoale, s-a aruncat în vâltoarea unor evenimente temerare ce i-au marcat existenţa. Din fericire a fost şi actor, şi narcisist, şi un mare exhibiţionist (un baron Clappique), şi asta îl umaniza, coborându-l de pe înălţimile unde-l urca acea inteligenţă, care l-a uimit pe Gide, la nivelul nostru, de simpli muritori. Majoritatea scriitorilor pe care-i admir n-ar fi rezistat la încercarea Panteonului sau prezenţa lor acolo, în acel monument al eternităţii oficiale, ar fi părut intolerabilă, o ofensă adusă memoriei lor. Cum să fi putut intra în Panteon un Flaubert, un Baudelaire, un Rimbaud? Dar Malraux nu distonează aici, iar opera şi imaginea lui nu sărăcesc între acele marmuri. Căci pe lângă atâtea lucruri câte a fost acest om-orchestră, el a mai fost şi asta: un mare amator de paradă şi de comedie mondenă, de arcuri de triumf, de drapele, de imnuri, toate acele simboluri inventate spre a îmbrăca vidul existenţial şi a hrăni vanitatea omenească.

Londra, martie 1999

TROPICUL CANCERULUI (1934)

Henry Miller

Nihilistul fericit îmi amintesc foarte bine cum am citit *Tropicul Cancerului* pentru prima oară, în urmă cu treizeci de ani: pe nerăsuflate, surescitat, într-o singură noapte. Un prieten spaniol făcuse rost de o versiune franceză a acestei mari cărţi blestemate, pe seama căreia circulau atâtea zvonuri în Lima şi, văzându-mă atât de dornic s-o citesc, mi-a împrumutat-o pentru câteva ore. A fost o experienţă stranie, cu totul diferită de ceea ce-mi imaginasem, căci romanul nu scandaliza prin episoadele-i erotice, după cum se zvonise, ci mai degrabă prin vulgaritate şi nihilism. Mi-a amintit de Céline, unde înjurăturile şi mizeria se transformau în poezie, şi de *Nadja*, fiindcă la fel ca în cartea lui Breton, realitatea cotidiană se transforma brusc în imagini onirice, în coşmaruri neliniştitoare.

Cartea m-a impresionat, dar nu cred că mi-a plăcut; aveam pe atunci – şi încă o mai am – prejudecata conform

căreia romanele trebuie să povestească întâmplări cu început şi sfârşit, misiunea lor fiind aceea de a opune haosului vieţii o ordine artificială, elocventă şi convingătoare. *Tropicul Cancerului* – asemeni tuturor cărţilor scrise ulterior de Miller – reflectă haosul în stare pură, anarhia efervescentă, formidabila scânteie romantică ce-l ameţeşte, îl zguduie şi îl deprimă şi mai mult pe cititorul confruntat cu existenţa zilnică. Riscul acestui gen de literatură, dezlânată şi dezarticulată, îl constituie vorbăria goală şi Henry Miller, asemeni altui contemporan „blestemat”, Jean Genet, a naufragiat adesea în ea. Dar *Tropicul Cancerului*, primul lui roman, a scăpat, din fericire, de acest pericol. Este, fără îndoială, cea mai bună carte pe care a scris-o, una dintre marile creaţii literare din perioada interbelică, fiind romanul care s-a apropiat cel mai mult de capodoperă.

L-am recitit acum cu reală plăcere. Timpul şi proastele obiceiuri ale epocii în care trăim i-au mai diluat violenţa şi aşa-zisele îndrăzneli retorice; ştim acum că „vânturile” şi gonoreea pot fi şi estetice. Dar asta n-a făcut să dispară vraja şi forţa prozei sale. Dimpotrivă: i-a adăugat un plus de seninătate şi un fel de maturitate. Când a apărut cartea, în 1934, la un editor semiclandestin, în exil lingvistic, fiind victima interdicţiilor şi atacurilor puternice, ceea ce era preţuit şi criticat la ea era iconoclasmul, insolenţa cu care cele mai vulgare cuvinte înlocuiau frazele considerate de bun-gust, precum şi obsesia scatologică. Astăzi, acest aspect al cărţii şochează puţini cititori, căci literatura modernă a preluat aceste obiceiuri iniţiate de Miller în *Tropicul Cancerului*, ele ajungând atât de răspândite, încât au devenit adesea clişee, ca şi geometria pasiunilor din secolul optsprezece sau dispreţuirea burgheziei în epoca romantică ori angajarea istorică în perioada existenţialistă. Înjurătura a încetat să mai fie un cuvânt urât, de multă vreme, iar sexul şi manifestările lui s-au vulgarizat până la extrem. Există, fireşte, inconveniente, dar unul dintre avantajele concrete îl constituie faptul că acum putem aprecia, în sfârşit, dacă

Henry Miller a fost doar un terorist verbal şi un romancier obscen sau un artist autentic.

Şi a fost, fără nicio îndoială, un adevărat creator, cu o lume proprie şi cu o viziune asupra realităţii omeneşti şi a literaturii care-l diferenţiază clar de scriitorii epocii sale. El reprezintă pentru noi, ca şi Céline sau Genet, acea tradiţie luciferică de iconoclaşti foarte deosebiţi pentru care scrisul a însemnat, de-a lungul timpului, sfidarea convenţiilor epocii, tulburarea armoniei sociale, scoţând la lumină toate gunoaiele şi mizeriile pe care societatea se străduie – uneori pe bună dreptate, alteori nu prea – să le reprime. Acesta este unul dintre cele mai importante roluri ale literaturii: să amintească oamenilor că, oricât de solid ar fi pământul pe care calcă şi oricât de strălucitor ar fi oraşul în care locuiesc, există pretutindeni demoni ascunşi care pot provoca în orice moment un cataclism.

Cataclism, Apocalips sunt cuvinte care-ţi vin îndată în minte când vorbeşti despre *Tropicul Cancerului*, deşi în paginile lui vezi sânge doar în luptele dintre beţivani şi dispute doar în scenele de desfrâu (războinice întotdeauna) ale personajelor sale. Dar presimţirea unei catastrofe iminente dă târcoale în paginile cărţii şi ai senzaţia că tot ce se povesteşte e pe cale să dispară într-un mare holocaust. Premoniţia aceasta determină personajele-i pitoreşti şi promiscue să trăiască într-o asemenea frenezie desfrânată. O lume care se sfârşeşte, care se dezintegrează din punct de vedere moral şi social într-o nebunie isterică, aşteptând ivirea ciumei şi a morţii, ca într-o fantasmagorie truculentă de Hieronymus Bosch. În termeni istorici, toate astea sunt profund reale. Miller a scris acest roman la Paris, între 1931 şi 1933, înaintea marii conflagraţii care avea să zguduie Europa câţiva ani mai târziu. Era o epocă de bunăstare şi petreceri, de inconştienţă veselă şi splendidă creativitate. Înfloreau toate avangardele estetice, iar suprarealiştii îi încântau pe moderni cu imaginile lor poetice şi cu „spectacolele provocatoare”. Parisul era capitala lumii artistice şi a fericirii omeneşti.

În *Tropicul Cancerului* ni se înfăţişează tocmai contrariul. Lumea lui e pariziană, dar parcă e la o distanţă de ani-lumină de acea societate de triumfători şi de optimişti prosperi: e o lume alcătuită din paria ai societăţii, din pseudopictori, din pseudoscriitori, din marginalizaţi şi paraziţi care trăiesc la periferia oraşului, fără a participa la sărbători, bătându-se pentru gunoaie. Expatriaţi ce au pierdut legătura cu ţara lor de origine – Statele Unite, Rusia – n-au prins rădăcini la Paris şi trăiesc într-un fel de limb cultural. Geografia lor se compune din bordeluri, baruri, hoteluri de proastă calitate, cocioabe sordide, mici restaurante şi parcuri, pieţe şi străzi care-i atrag pe vagabonzi. Pentru a supravieţui în patria asta dificilă, accepţi totul: de la munca abrutizantă – corectura şpalturilor unui ziar-până la obiceiul de a-ţi jefui prietenii, proxenetism ori alte escrocherii. O vagă tentă artistică reflectă alibiul moral cel mai des întâlnit în această faună – să scrii romanul fundamental, să pictezi pânzele izbăvitoare etc. → dar în realitate singurul lucru serios din această lume e lipsa de seriozitate a oamenilor, promiscuitatea, indiferenţa lor pasivă, lenta lor descompunere.

Aceasta e o lume – o sublume mai degrabă – pe care eu am cunoscut-o în realitate, la sfârşitul anilor cincizeci, şi sunt sigur că nu era cu mult diferită de cea frecventată de Miller, inspirându-i astfel *Tropicul Cancerului* cu douăzeci de ani în urmă. Moartea lentă şi zadarnică a acestei boeme pariziene îmi provoca oroare şi dacă i-am stat prin preajmă, am făcut-o fiindcă n-am avut încotro. Tocmai de aceea pot aprecia cu adevărat ce înseamnă transfigurarea literară a acestui mediu, cu aceşti oameni, ritualuri şi întreaga mediocritate asfixiantă a existenţelor dramatice şi eroice pe care le regăsim în roman. Dar poate că faptul cel mai remarcabil este că într-un asemenea mediu, ros de inerţie şi pesimism, a putut fi conceput şi realizat un proiect creator atât de ambiţios ca *Tropicul Cancerului*. (Cartea a fost rescrisă, iar versiunea ei finală reprezintă o treime din prima variantă.)

Şi asta fiindcă e vorba mai degrabă de o creaţie decât de o mărturie. Valoarea ei documentară este indiscutabilă, dar fantezia şi obsesiile lui Miller prevalează asupra istoricului şi îi conferă *Tropicului Cancerului* statut literar. Autobiografia în carte este mai mult aparenţă decât realitate, o strategie narativă ce oferă o reprezentare demnă de încredere a unei ficţiuni. Într-un roman, asta se-ntâmplă inevitabil, indiferent de intenţiile autorului. Poate că Miller a vrut să se transpună pe el însuşi în povestire, să se dea în spectacol într-un exhibiţionism ostentativ de dezbrăcare totală. Dar a avut acelaşi rezultat ca şi romancierul care se retrage cu grijă din lumea-i narativă, încercând s-o depersonalizeze la maximum. Acel „Henry” din *Tropicul Cancerului* este o invenţie care ne devine simpatică sau ne repugnă printr-o idiosincrazie care se dezvoltă în faţa cititorului într-un mod automat, în limitele ficţiunii, iar ca să credem în el – să-l vedem, să-l simţim şi mai ales să-l auzim-nu trebuie să-l confruntăm cu modelul viu care a servit cu siguranţă la crearea lui. Între autorul şi naratorul unui roman există întotdeauna o distanţă; primul îl creează întotdeauna pe cel din urmă, fie că e vorba de Un narator invizibil sau unul intrat în poveste, fie că e un zeu atotputernic care ştie tot ce se întâmplă sau trăieşte ca un personaj aidoma altora şi are o viziune la fel de redusă şi de subiectivă ca oricare dintre celelalte creaţii fictive. În orice caz, naratorul este prima creatură pe care o născoceşte acest complicat inventator care este autorul unui roman.

Naratorul-personaj din *Tropicul Cancerului* este marea creaţie a romanului, supremul succes al lui Miller ca romancier. Acel „Henry” obscen şi narcisist, care dispreţuieşte lumea, atent numai cu falusul şi pântecul său, are, înainte de toate, o limbuţie inconfundabilă, o vitalitate rabelaisiană ce transformă vulgarul şi mizeria în artă, spiritualizând cu puternica-i voce poetică funcţiile fiziologice, meschinăria, sordidul, conferind grosolăniei o anumită demnitate estetică. La el sunt remarcabile nu numai dezinvoltura şi naturaleţea cu care descrie ori

inventează viaţa sexuală, atingând extrema impudoare, fapt fără precedent în literatura modernă, ci şi atitudinea lui morală. Ar fi oare mai drept să vorbim despre amoralitate? Nu cred. Fiindcă, deşi conduita naratorului şi opiniile lui sfidează morala instaurată – mai degrabă acele morale instaurate –, ar fi nedrept să vorbim în cazul lui de indiferenţă. Modul lui de a acţiona şi de a gândi este coerent: dispreţul lui faţă de convenţiile sociale răspunde unei convingeri profunde, unei anumite viziuni asupra omului, societăţii şi culturii, care transpare – chiar dacă uneori în mod confuz – de-a lungul cărţii.

Felul lui de a fi ar putea reflecta morala unui anarhist romantic, revoltat împotriva societăţii industrializate, moderne, în care acesta vede o ameninţare la adresa suveranităţii individuale. Imprecaţiile împotriva „progresului” şi robotizării omenirii care, mai târziu, aveau să fie denumite de Miller: „coşmarul adaptat” nu se deosebesc prea mult de cele lansate, cam tot pe atunci de Louis-Ferdinand Căline, în cărţi la fel de pline de injurii împotriva vieţii moderne inumane, ori de Ezra Pound, pentru care societatea „mercantilă” marca sfârşitul culturii. Căline şi Pound – ca şi Drieu La Rochelle şi Robert Brasillach – credeau că toate astea implicau o decadenţă, o deviere de la anumite modele exemplare desăvârşite de Occident în diferite epoci trecute

(Roma, Evul Mediu, Renaşterea). Această viziune reacţionară asupra trecutului i-a aruncat în braţele fascismului. Cu Miller nu s-a întâmplat aşa pentru că el nu respinge direct societatea modernă în numele unei civilizaţii ideale, dispărute sau inventate, ci în numele individului, ale cărui drepturi, capricii, vise şi instincte simt pentru Miller inalienabile – valori nepreţuite – pe cale de dispariţie, ce trebuie revendicate în gura mare, înainte ca implacabilul tăvălug al modernităţii să le distrugă.

Poziţia lui nu este mai puţin utopică decât a altor scriitori „blestemaţi” angrenaţi în lupta împotriva progresului hulit, dar este mai simpatică şi, în ultimă instanţă, mai credibilă decât a celor care, crezând că apără

cultura ori tradiţia, au devenit nazişti. Acesta este un pericol de care Miller se apără prin individualismu-i furibund. Nicio formă de organizare socială şi mai ales de colectivism nu e tolerabilă pentru acest rebel care şi-a părăsit serviciul, familia şi orice fel de responsabilităţi, care în viziunea lui erau considerate servituţi. El s-a hotărât să devină un paria şi un marginalizat căci, în ciuda lipsei de confort şi a foametei, se simte cu mult mai liber ducând o asemenea existenţă.

Această convingere – conform căreia şi-a propus să trăiască asemeni unui cerşetor, fără nicio obligaţie şi fără a respecta vreo convenţie socială, devenind mai liber şi mai real decât oribila mulţime a cetăţenilor alienaţi – este cea care face din acel „Henry”, pesimistul incurabil în privinţa destinului omenirii, un om vesel, care se bucură de viaţă şi care este, într-un anumit fel, fericit. Amestecul acesta insolit constituie una dintre cele mai originale şi mai atractive trăsături ale personajului, el conferind farmec romanului, făcând suportabil, plăcut şi chiar seducător mediul frustrant, amoral, plin de mizerie şi abandon pe care-l regăsim în povestire.

Dar nu-i tocmai corect să vorbim despre „povestire” în *Tropicul Cancerului*. Mai drept ar fi să vorbim despre scene, tablouri, episoade, acţiuni incoerente şi fără cronologie precisă, devenite coerente doar prin prezenţa naratorului, forţă egolatră atât de marcantă încât toate celelalte personaje se reduc doar la nişte figuranţi şterşi. Dar această formă lipsită de legătură nu-i gratuită: ea corespunde caracterului naratorului, reflectând îndărătnicia-i anarhică, alergia lui la orice formă de ordine şi organizare, supremul arbitrar pe care el îl confundă cu libertatea. În *Tropicul Cancerului*, Miller a atins dificilul echilibru dintre dezordinea spontaneităţii şi a intuiţiei pure şi minimul control raţional şi planificat pe care-l pretinde orice ficţiune pentru a fi convingătoare (fiindcă aceasta, chiar dacă e alcătuită mai mult din instincte şi pasiuni decât din idei, va trebui să treacă mai întâi prin inteligenţa cititorului şi apoi să ajungă la inima şi la emoţiile

acestuia). În cărţile de mai târziu, lucrurile n-au mai stat aşa, şi de aceea – deşi limbajul a scos uneori scântei ca un incendiu grozav şi au existat episoade memorabile – ele s-au dovedit a fi plictisitoare şi destul de sed pentru a-l captiva pe cititor. În schimb, în *Tropicul Cancerului*, cititorul este atras de la prima frază şi vraja se păstrează până la sfârşit, în acea fericită contemplare a curgerii Senei pe care se încheie periplul prin teritoriile vieţii marginale şi prin cavernele sexului.

Cartea este frumoasă, iar filosofia ei, chiar ingenuă, ne emoţionează. E adevărat, nu există civilizaţie care să reziste unui individualism atât de intransigent şi de extrem, cu excepţia aceleia care ar fi dispusă să-i facă pe oameni să revină la epoca riomagului şi a sunetelor nearticulate. Dar chiar şi aşa, ce nostalgie trezeşte acea invitaţie la totala iresponsabilitate, la acea imensă dezordine a vieţii şi a sexului care a precedat societatea, regulile, interdicţiile; legea…

Lima, august 1988

ŞAPTE POVESTIRI GOTICE (1934)

Isak Dinesen

Povestirile baroanei

Baroana Karen Blixen de Rungstedlund, care şi-a semnat cărţile cu pseudonimul Isak Dinesen, trebuie să fi fost o femeie extraordinară. În New York se află o fotografie a ei, împreună cu Marilyn Monroe, când ajunsese doar o mână de om, măcinată de sifilis, şi nu frumoasa actriţă atrage privirile, ci ochii mari, ironici şi răzvrătiţi şi faţa străvezie a scriitoarei.

S-a născut în Danemarca, într-o casă aflată pe malul mării, între Copenhaga şi Elsinor, care astăzi seamănă foarte mult cu persoana imaginativă şi neaşteptată care a fost ea: o enclavă de plante şi păsări exotice. Acolo este îngropată, în plin câmp, sub arborii care au văzut-o căţărându-se în ei. S-a născut în 1885, dar părea să fi fost educată cu un secol mai înainte, în acel secol care a început în 1781 şi s-a sfârşit odată cu cel de-al doilea Imperiu, în 1871, perioadă pe care ea o numea: „ultima

mare epocă a culturii aristocratice”. În aproape toate scrierile ei acţiunea se petrece între aceşti ani. Din punct de vedere spiritual a fost o femeie a secolului al XVIII-lea şi al XIX-lea deşi, după cum mărturisea într-una din emisiunile radiofonice din ultimii ani de viaţă, prietenii ei presupuneau că „are trei mii de ani”. N-a urmat nicio şcoală; a fost instruită de guvernante neobişnuite, care la doisprezece ani o puneau să scrie eseuri despre tragediile lui Racine şi să-l traducă pe Walter Scott în daneză. Formaţia ei a fost poliglotă şi cosmopolită; deşi era daneză, majoritatea cărţilor le-a scris în limba engleză.

De mică au atras-o povestirile şi evenimentele; vocaţia ei literară a fost tardivă, dar cea aventurieră precoce. A moştenit ambele vocaţii de la tatăl ei, simpaticul căpitan Wilhelm Dinesen, care pe la jumătatea secolului al XIX-lea, după o riscantă carieră militară, s-a ataşat de pieile-roşii şi de alte triburi din America de Nord şi s-a dus să trăiască printre ele. Indienii l-au acceptat şi l-au botezat Boganis, nume cu care şi-a intitulat memoriile. S-a spânzurat când Karen avea zece ani. Aşa cum se cuvine unei baroane, ea s-a căsătorit de foarte tânără cu un văr îndepărtat, bolnav, Bror Blixen, şi au plecat amândoi în Africa să planteze cafea în Kenya. Căsnicia n-a mers bine (soţul i-a dat sifilisul care a chinuit-o toată viaţa), şi s-a terminat cp un divorţ. Când Bror s-a întors în Europa, ea s-a hotărât să rămână în Africa, ocupându-se de una singură de ferma cu şapte sute de acri. Şi a administrat-o un sfert de secol, luptând cu îndărătnicie împotriva greutăţilor. Viaţa ei pe continentul african, cu care a ajuns să se identifice, oamenii şi peisajele Africii simt admirabil redate în cartea *Din inima Africii*, 1938. Fantezia ei debordantă a reuşit să creeze o viziune *suigeneris*, o evocare duioasă şi veselă a aventurii africane şi a ambianţei deosebite în care s-a desfăşurat ea.

În timpul pionieratului agricol, când lupta împotriva calamităţilor şi inundaţiilor şi îşi administra plantaţiile de cafea, baroana de Rungstedlund nu s-a grăbit să scrie. Şi-a notat doar câteva lucruri pe nişte caiete, schiţând în felul

acesta viitoarele povestiri. Se simţea atrasă de safari, de expediţiile în regiunile îndepărtate, de familiarizarea cu alte triburi, de contactul cu natura şi cu animalele sălbatice. Lumea primitivă din jur n-a împiedicat-o totuşi să aibă o viaţă culturală rafinată, pe care ea însăşi şi-a creat-o, îmbogăţind-o cu lecturi şi conversând cu câţiva reprezentanţi deosebiţi din Europa cultă care au ajuns pe acele ţinuturi, cum ar fi englezul legendar Denys Finch-Hatton, estet şi aventurier din Oxford, cu care Karen Blixen a avut o relaţie sentimentală puternică. Nu e greu să ni-i imaginăm discutând despre Euripide sau Shakespeare după ce şi-au petrecut ziua vânând lei. (De aceea nu-i deloc surprinzător faptul că Isak Dinesen e singurul scriitor faţă de care Hemingway şi-a exprimat întotdeauna o admiraţie fără rezerve.) Izolarea de pe plantaţia africană şi puţinii europeni frecventaţi în Kenya explică oarecum tipul de cultură ce-l uimeşte pe cititorul lui Isak Dinesen. Nu este o cultură care reflectă epoca, d una care o ignoră; este un anacronism intenţionat, ceva strict personal şi neobişnuit, o cultură diferită de marile curente şi preocupări intelectuale ale vremii şi ale valorilor estetice dominante, o extraordinară reelaborare de idei, imagini, curiozităţi, forme şi simboluri ce provin din trecutul nordic, dintr-o tradiţie familială şi dintr-o educaţie excentrică marcată de istoria scandinavă, de poezia engleză, de folclorul mediteranean, de literatura orală africană şi de legendele şi poveştile artiştilor ambulanţi arabi. Pentru ea a fost fundamentală cartea *o mie şi una de nopţi*, acea colecţie de poveşti legate între ele prin înţelepciunea Sheherezadei. Iar Şeherezada i-a fost model. Africa i-a permis să trăiască într-un stadiu pur, într-o cultură capridoasă, fără trecut, creată pentru uz propriu. Această cultură devine orizontul şi subsolul lumii create de ea, de unde şi marea originalitate a temelor, stilului, construcţiei şi filosofiei povestirilor ei.

A existat o legătură strânsă între vocaţia ei literară şi falimentul plantaţiilor de cafea. Deşi preţul cafelei scădea, ea s-a încăpăţânat, cu îndrăzneala-i caracteristică, să

cultive în continuare cafea, până s-a ruinat. Şi astfel şi-a pierdut nu numai plantaţia, ci şi moştenirea daneză. A început să scrie – după cum mărturiseşte în acea perioadă de criză, când a înţeles că se apropia sfârşitul experienţei africane. Scria noaptea, când scăpa de grijile şi de problemele de peste zi. Astfel a terminat volumul *Şapte povestiri gotice*, care a apărut în 1934 la New York şi la Londra, după ce a fost refuzat de mai mulţi editori. Ulterior a publicat şi alte povestiri, unele de un înalt nivel artistic (*Winter's Tales*, 1943), dar numele ei se va identifica întotdeauna cu prima carte, *Şapte povestiri gotice*, una dintre cele mai strălucitoare invenţii literare ale acestui secol.

Deşi a scris şi un roman (*The Angelic Avengers*), Isak Dinesen a fost în primul rând o mare povestitoare, ca şi Maupassant, Poe, Kipling sau Borges. Iată prin ce e deosebită. Lumea creată de ea este o lume de poveste, cu rezonanţe de fantezie debordantă şi farmec infantil al cuvântului. Când o citeşti e imposibil să nu te gândeşti la o *mie şi una de nopţi*.

Ca în celebra carte arabă, toate personajele din povestirile ei adoră să se deghizeze şi să-şi schimbe identitatea, să asculte şi să spună poveşti, evadând din realitate în iluzia ficţiunilor. O asemenea plăcere atinge apogeul în *The Roads Round Pisa*, când tânăra Agnese della Gherardesca (deghizată în bărbat) întrerupe duelul dintre bătrânul Prinţ şi Giovanni, pentru a-i spune acestuia din urmă o poveste. Acest viciu plăsmuitor imprimă celor *Şapte povestiri gotice* (ca şi în cazul poveştilor Şeherezadei) o structură de cutii chinezeşti: povestiri ivindu-se din povestiri şi descompunându-se în alte povestiri, printre care se strecoară principala povestire, dispărând şi apoi apărând ca într-un ambiguu şi înşelător bal bascat. Povestirile lui Isak Dinesen simt mereu tainice şi pline de mister: acţiunea se desfăşoară în mănăstiri poloneze din secolul al XVIII-lea, în hanuri toscane din secolul al XIX-lea, într-o şură din Nordemey gata fie să dispară într-un potop ori în noaptea fierbinte de pe coasta

africană, între Lamu şi Zanzibar, printre cardinali cu gusturi sibaritice, printre cântăreţi de operă care şi-au pierdut vocea sau printre povestitori fără nas sau urechi ca Mira Jama din *The Dreamers*. E greu să ştii unde e începutul, care e de fapt povestea – dintre atâtea altele care-l farmecă pe cititor-pe care vrea s-o spună autoarea. Ea se conturează treptat, ca din întâmplare, pe fundalul diverselor aventuri ce uneori figurează ca simple doamne de companie, iar alteori, ca în *The Dreamers*, simt bine articulate, alcătuind o naraţiune coerentă.

Artificiale, strălucitoare, neaşteptate, fermecătoare, aproape întotdeauna mai bine începute decât terminate, povestirile lui Isak Dinesen sunt mai ales extravagante. Nebunia, absurdul, detaliul grotesc şi neverosimil irup în permanenţă, distrugând adesea dramatismul sau delicateţea unui episod. Aşa simţea autoarea, aşa cum alţii simt râsul ori melodrama. Neobişnuitul te pândeşte la fiecare pas în povestirile lui Isak Dinesen. Neverosimilul reprezenta pentru ea esenţa ficţiunii. Asta îi spune perversa şi delicioasa Miss Mălin Nat-og-Dag cardinalului în *The Deluge at Nordemey* în timp ce conversează, înconjuraţi de apele care îi vor înghiţi până la urmă. Ea îi expune teoria conform căreia Dumnezeu preferă măştile adevărului „pe care-l cunoaşte deja”, căci

Truth isfor tailors and shoemakers (adevărul e pentru croitori şi cizmari). Pentru Isak Dinesen adevărul ficţiunii era minciuna, o minciună explicită, atât de abil construită, atât de exotică şi de preţioasă, atât de exagerată şi de atrăgătoare, încât era preferabilă adevărului. Ceea ce predică în această povestire cardinalul: *Be not afraid ofabsurdity*; *do not shrink from thefantastic*. (Nu te teme de absurd, nu fugi de fantastic), ar putea fi deviza artei lui Isak Dinesen. Noţiunea de fantastic trebuie totuşi delimitată – prin lipsa-i de măsură şi prin extravaganţă, cu greu poate fi acceptată în concepţia noastră despre real – şi trebuie exclusă latura-i supranaturală, fiindcă în povestirile ei, chiar dacă un mort învie, părăsind infernul pentru a d-na cu surorile lui (corsarul Morten de Coninck

din *The supper at Elsinor*) fantezia, în ciuda exceselor ei, porneşte întotdeauna de la lumea reală, ca în teatru şi în circ.

Trecutul o atrăgea pe Isak Dinesen, amintindu-i de atmosfera copilăriei, de educaţia primită şi de sensibilitatea-i aristocratică. Ea îşi situează povestirile cu un secol sau două în urmă, spre a-şi putea da frâu liber pasiunii antirealiste care o caracteriza şi atracţiei către grotesc şi arbitrar, fără a se simţi constrânsă de actualitate. E ciudat că opera acestei autoare cu o imaginaţie atât de liberă, care înainte de a muri îi spunea lui Daniel Gilles că „n-o interesau nici chestiunile sociale, nici psihologia freudiană” şi că tot ce-şi dorea era „să inventeze povestiri frumoase”, a devenit cunoscută în anii treizeci, când literatura occidentală era obsedată de descrierile realiste: probleme politice, aspecte sociale, studii psihologice, scene costumbriste. Iată de ce credea André Breton că asupra romanului plana un fel de blestem realist, şi l-a expulzat din literatură. Existau şi excepţii de la acest realism narativ, scriitori care puneau la îndoială tendinţa dominantă. Unul dintre ei a fost Valle-Indân, altul Isak Dinesen. La amândoi povestirea devenea vis, nebunie, delir, mister, joc, nici mai mult nici mai puţin decât poezie.

Simt admirabile cele şapte povestiri gotice, dar *The Monkey* e cea mai bună; ea sintetizează cel mai bine lumea rafinată, de o factură remarcabilă, de complicată senzualitate şi năvalnică fantezie. Totul e coerent şi dens în această bijuterie excepţională şi de aceea e greu de spus în câteva cuvinte despre ce este vorba. În câteva pagini Isak Dinesen reuşeşte să povestească diverse istorii, între care există o legătură subtilă. Una dintre ele înfăţişează lupta surdă dintre două femei redutabile, eleganta Priora de Closter Seven şi tânăra şi sălbatica Athena, pe care prima şi-a propus s-o mărite cu nepotul ei Boris, folosind în acest sens toate căile legale şi ilegale, inclusiv filtrul iubirii, trădarea şi siluirea. Dar cruda Priora se izbeşte de o voinţă la fel de inflexibilă ca a ei în cazul tinerei uriaşe Athena, crescută în pădurile Hopballehus, care nu stă la

îndoială şi îi scoate doi dinţi cu un pumn tânărului Boris şi luptă corp la corp cu el, pe viaţă şi pe moarte, când el încearcă s-o seducă la îndemnul mătuşii sale.

Nu vom şti niciodată care dintre cele două femei eponime învinge în această încercare, fiindcă în clipa în care cititorul e gata să afle, povestea se întrerupe brusc, ivindu-se o altă povestire strecurată tiptil, aidoma unui şarpe, pe sub cea anterioară: aflăm astfel că Priora de Closter Seven are o maimuţă din Zanzibar, dăruită de un văr amiral, pe care o răsfaţă. Apariţia violentă a maimuţei – aceasta intră în cameră spărgând geamul Priorei, pradă unei febre care nu poate fi decât de origine sexuală – când stareţa mănăstirii e gata să-şi atingă ţelul, obligând-o pe Athena să-l accepte pe Boris ca bărbat, este un episod greu de relatat, dar este unul magistral. E un hiat, o scamatorie genială, ca şi plimbarea birjei pe străzile din Rouen, cu Emma şi Leon, în *Madame Bovary*. Intuim ce se întâmplă în această birjă, dar naratorul nu ne spune nimic, el insinuează, ne lasă să ghicim, aţâţând cu tăcerea-i locvace imaginaţia cititorului. Un asemenea element ascuns regăsim în momentul culminant al povestirii *The Monkey*. Inteligenta descriere a episodului abundă în date inutile şi omite esenţialul – relaţiile vinovate dintre maimuţă şi Priora – şi tocmai de aceea relaţia această monstruoasă vibrează şi se conturează în tăcere, la fel sau cu mai multă forţă decât dacă ar fi avut loc sub ochii îngroziţi ai Athenei şi ai lui Boris. Cei doi asistă la incredibila întâmplare: maimuţa sătulă sfârşeşte cocoţată pe un bust al lui Immanuel Kant; iată într-un fel chintesenţa delirantei creaţii ce alcătuieşte lumea lui Isak Dinesen.

Să distreze, să amuze, să te bine dispună: mulţi scriitori moderni ar fi indignaţi dacă cineva le-ar aminti că şi aceasta este obligaţia literaturii. Când au apărut cele *Şapte povestiri gotice* era la modă ca scriitorul să reprezinte conştiinţa critică a societăţii lui sau să exploreze posibilităţile limbajului. Fireşte că angajarea şi experimentul simt foarte respectabile, dar nicio doctrină nu poate salva o ficţiune plictisitoare. Povestirile lui Isak

Dinesen sunt imperfecte câteodată, alambicate uneori, dar plictisitoare niciodată. A fost anacronică şi din acest punct de vedere, când povestirea voia să încânte, să împiedice căscatul cu orice preţ: prin suspans, revelaţie truculentă, eveniment extraordinar, detaliu spectaculos, apariţie neverosimilă. Fantezia, abundentă şi excesivă, îngreunează istoria prin excesul de întâmplări sau o îndreaptă într-o direcţie nefericită. Sacrificiile sau jongleriile îşi propun să-l surprindă pe cititor, şi reuşesc. Povestirile se desfăşoară într-o zonă incertă, deci nu într-o lume obiectivă, dar nici într-una fantastică. Realitatea lor se regăseşte în ambele realităţi ca în cele mai bune texte ale lui Cortázar.

O constantă a lumii lui Isak Dinesen o reprezintă schimbarea identităţii personajelor, care trăiesc sub nume sau sexe diferite şi care adesea duc simultan două sau mai multe vieţi paralele. S-ar zice că o plagă de instabilitate ontologică a afectat oamenii, doar obiectele şi natura simt mereu aceleaşi. Astfel, de pildă, cardinalul renascentist din *The Deluge at Nordemey* se dovedeşte a fi, la sfârşitul povestirii, valetul Kasparson care şi-a ucis stăpânul şi i-a luat locul. Dar apoteoza sarabandei de identităţi o reprezintă Peregrina Leoni, poreclită Lucifera sau doña Quijota de la Mancha, a cărei istorie transpare dintr-o mulţime de alte istorii, în *The Dreamers*. O cântăreaţă de operă care şi-a pierdut vocea dintr-o sperietură cauzată de un incendiu la Scala din Milano, în timpul unei reprezentaţii cu *Don Giovanni*, îşi lasă admiratorii să creadă că a murit. O ajută în acest sens admiratorul şi umbra ei, evreul bogat Marcus Coroza, care o urmează prin lume, fiindu-i interzis să-i vorbească sau să fie văzut de ea, dar stându-i mereu prin preajmă pentru a putea fugi în caz de nevoie. Peregrina îşi schimbă numele, personalitatea, amanţii, ţările – Elveţia, Roma, Franţa – şi meseriile

— Prostituată, revoluţionară, aristocrată care veghează asupra memoriei generalului Zumalacârregui – şi moare în cele din urmă într-o mănăstire alpină, pe o furtună de zăpadă, înconjurată de patru amanţi părăsiţi pe

care-i cunoscuse în diferite împrejurări şi sub diferite identităţi şi care de-abia acum h descoperă identitatea peripatetică graţie lui Marcus Coroza. Cutia chinezească – poveşti în interiorul unor poveşti-este folosită cu admirabilă măiestrie în această carte compunând, ca un puzzle, prin intermediul mărturiilor care la început nu par să aibă ceva în comun, existenţa multiplă şi fragmentată a Peregrinei Leoni, spectru, actriţă perpetuă, alcătuită – ca toate personajele lui Isak Dinesen

— Nu din came şi oase, ci din vis, fantezie, graţie şi umor.

Proza lui Isak Dinesen, cultura ei şi temele abordate n-au nimic în comun cu modelele din epocă; e vorba de un caz aparte, de o anomalie genială. Când a apărut cartea *Şapte povestiri gotice*, criticii anglo-saxoni au fost derutaţi de eleganţa ei uşor depăşită, de subtilitatea şi ireverenţa ei, de jocurile şi manifestările de erudiţie şi de contactul anemic, ca să nu zicem chiar inexistent cu engleza vie, vorbită pe stradă. Dar şi de umorul, delicateţea ironică şi hazlie cu care înfăţişează în povestirile ei diverse acte crude, ticăloşii şi chiar monstruozităţi inimaginabile, de parcă ar fi fost nişte fleacuri din viaţa cotidiană. La Isak Dinesen umorul este marele amortizor al diferitelor excese – ale cărnii şi ale spiritului – ingredientul care umanizează inumanul şi conferă prozei un aspect agreabil, altminteri ea ar provoca repulsie sau panică. Trebuie doar s-o citim pentru a verifica cât e de adevărat faptul că se poate povesti orice, dacă ştii cum s-o faci.

Literatura, aşa cum a conceput-o ea, era ceva care-i deranja pe scriitorii din epocă: o evadare din viaţa reală, un joc distractiv. Lucrurile s-au schimbat astăzi şi cititorii o înţeleg mai bine. Făcând din literatură o călătorie spre imaginar, fragila baroană de Rungstedlund nu fugea de vreo responsabilitate morală. Dimpotrivă, distrând, fermecând, amuzând, ea îi ajuta pe oameni să-şi satisfacă o necesitate la fel de veche ca şi mâncatul şi îmbrăcatul; foamea de irealitate.

Paris, aprilie 1999

AUTODAFE (1936)

Elias Canetti

Un coşmar realist *r*

Canetti povesteşte în memoriile sale că *Autodafe* s-a ivit dintr-o imagine care, asemeni unui mic demon îndărătnic, îl obseda: un om care îşi dă foc bibliotecii şi arde împreună cu cărţile lui. A început să scrie romanul în toamna anului 1930, în Viena strălucitoare şi preapocaliptică a lui Broch şi a lui Muşii, a lui Karl Popper şi a lui Alban Berg, ca o parte dintr-o „Comedie umană a nebuniei”, ce urma să cuprindă opt povestiri, fiecare dintre ele având ca protagonist un om ieşit din comun aflat în pragul nebuniei. Din ambiţiosul proiect, s-a materializat doar această ficţiune (cea care, zice el, le-a rezumat într-un fel pe toate celelalte) bazată pe excentricul incendiator, omul-carte Peter Kien. Scopul lui era cel de a scrie un text „riguros şi nemilos cu el însuşi şi cu cititorul”, foarte diferit de literatura vieneză care era pe atunci la modă, despre care avea o părere proastă: „eram imun la tot ce putea fi agreabil sau complezent...”

Afirmaţiile unui romancier despre propria lui operă nu simt întotdeauna edificatoare; ele pot chiar induce în eroare, fiindcă textul şi contextul sunt greu de diferenţiat pentru el, iar autorul tinde să vadă în ce a făcut ceea ce-şi propusese să facă (însă cele două lucruri pot să coincidă sau pot diferi, adesea, în mod considerabil). Dar aceste mărturisiri ale lui Canetti despre *Autodafe* – roman care, publicat în 1936, a cunoscut mai întâi o recunoaştere entuziastă în Europa, fiind apoi dat uitării în timpul şi după război, renăscând timid în ţările occidentale în anii şaizeci şi atingând din nou gloria în 1981, odată cu conferirea Premiului Nobel autorului – sunt utile şi-l ajută pe cititor să se orienteze prin păienjenişul paginilor sale.

Fiindcă *Autodafe*, unul dintre cele mai ambiţioase romane moderne, este şi unul dintre cele mai dificile, fiindcă, asemeni romanelor: *Moartea lui Virgiliu* de Broch sau *Omul fără însuşiri* de Muşii, el presupune un efort intelectual şi multă perseverenţă pentru ca cititorul să

sesizeze sensul lui profund şi cheile simbolismului său complicat.

Dificultatea majoră nu constă în a înţelege ceea ce se petrece în carte, ci, mai degrabă, în a-ţi face o idee coerentă despre ansamblul episoadelor care o alcătuiesc. Aceste episoade, izolate, simt foarte clare: fapte banale sau truculente; banalităţi domestice şi exagerări vizionare; stereotipii şi clişee mic-burgheze ce se ivesc fără încetare din gura şi mintea unei guvernante; reflecţiile extravagante ale unui orientalist nevrozat; brutalităţile sordide ale unui portar cumplit şi de lineveţele unui pitic cocoşat şi vagabond; efervescenţa străzilor de o absurditate demenţială, complicaţii birocratice, crime şi violenţe de tot felul. Toate aceste evenimente, luate separat, sunt inteligibile şi convingătoare. Dar înlănţuirea lor e greu de stabilit; relaţia de cauză-efect care le uneşte sau ar trebui s-o facă este atât de discretă încât dispare deseori. Schimbările bruşte de ton, de conţinut, de umor şi de sens dintre un episod şi altul sunt adesea derutante pentru cititor. Şi în această privinţă mărturia lui Canetti este instructivă: „M-am gândit într-o zi că lumea nu mai putea fi recreată ca în romanele anterioare, adică din perspectiva unui scriitor; lumea se dezintegrase şi numai având curajul de a-i reprezenta dezintegrarea, puteai oferi o imagine verosimilă a ei”.

Cuvântul important este aici dezintegrare. Lumea din *Autodafe* este dezintegrată – „O lume fără cap”, „Un cap fără lume” şi „O lume în cap” se intitulează, adecvat, fiecare parte – şi, la prima vedere, incoerentă, fiind un amalgam de fapte şi de personaje ale căror trăsături şi legături nu răspund unei logici raţionale, d numai arbitrarietăţii artistice. Caracteru-i anarhic, între grotesc şi coşmar, traiectoriile isterice ale evenimentelor, ciudatele extravaganţe, caraghioasele aforisme din text („s-a tot redus încât în final s-a pierdut din vedere...”) / atmosfera încărcată şi moralmente insalubră din multe pagini; nimic din toate acestea nu e gratuit, fireşte. Criticii au văzut aici marca literară şi semnătura Europei germanice din

perioada interbelică, căzând pradă tuturor demonilor ce aveau să precipite catastrofele celui de-al doilea război mondial, la câţiva ani de la apariţia romanului.

Este perfect legitim să interpretăm *Autodafe* ca pe o alegorie ideologică şi morală. Punctul ei culminant, acea imagine a bibliotecii cuprinse de flăcări şi sacrificiul stăpânului ei, prefigurează grafic inchiziţiile naţional: socialismului şi distrugerea uneia dintre cele mai creatoare culturi a epocii din pricina totalitarismului nazist. Şi totodată responsabilitatea ce a revenit multor artişti şi intelectuali, care au fost complici ai înstrăinării colective ori s-au dovedit incapabili s-o detecteze şi s-o combată atunci când aceasta era încă în germene. Dacă aceste tragedii istorice nu pot fi prevenite prin cultură, atunci care mai e rolul ei?

Este o întrebare foarte pertinentă în ceea ce-l priveşte pe Kien, sinologul din *Autodafe*, a cărui imensă înţelepciune – ştie o duzină de limbi orientale şi numeroase limbi occidentale – nu-i serveşte efectiv la nimic din ceea ce ar putea fi apreciat de contemporanii lui. Fiindcă nimic din ceea ce ştie, din ceea ce învaţă şi gândeşte nu se răsfrânge asupra celorlalţi; ba dimpotrivă, ridică un zid ce împiedică orice comunicare între lume şi el. De ce refuză oare să-i înveţe pe alţii? De ce publică atât de puţin? De ce se izolează în biblioteca lui, de douăzeci şi cinci de mii de volume, unde nu mai are nimeni acces? Pentru Peter Kien, cunoaşterea nu e ceva ce trebuie împărtăşit, o punte între oameni; ea este o cale de a te distanţa şi de a atinge o vertiginoasă superioritate faţă de muritorii de rând, acei analfabeţi, demni de dispreţ, „pentru care fericirea reprezintă un scop vital”. Peter Kien nu vrea să fie fericit, el vrea să fie înţelept. Şi reuşeşte, fără îndoială, dar chiar dacă asta îi stimulează poate vanitatea. Totuşi, înţelepciunea lui n-o împiedică pe guvernanta cu care se căsătoreşte, pe portarul brutal ori pe fratele lui, psihiatrul – pe care-i dispreţuieşte enorm → să-l persecute, să-l maltrateze, să-l alunge din căminul lui şi să-l împingă spre rug. Una dintre maniile sinologului este aceea de a face pe

orbul. Ceea ce nu ne surprinde, fiindcă Peter Kien n-a fost niciodată în stare să vadă oraşul în care trăieşte şi oamenii care-l înconjoară, deşi lecturile şi studiile lui îl făceau să se mişte degajat printre religiile şi filosofiile Orientului.

El nu este un personaj simpatic, aşa cum nu simt nici ceilalţi protagonişti şi figuranţi. Egoişti, obtuzi, lacomi, convenţionali, prizonieri ai unei lumi mici, mărginită şi dominată de interese meschine, aceştia nu-şi părăsesc celulele, respectiv existenţa lor, decât pentru a face rău ori pentru a deveni victime. Dezintegrareacestei lumi se produce din pricina totalei lipse de solidaritate dintre membrii ei, niciunul dintre aceştia neputând fi generos sau loial cu ceilalţi. Ierarhiile sunt stricte: stăpâni şi sclavi; şefi şi servitori; puternici şi slabi. Raporturile dintre oameni sunt doar în sens vertical. Porunceşte sau te supui: alternativă nu există. Într-o aparentă coexistenţă, existenţa socială e măcinată de tot felul de animozităţi şi de prejudecăţi. În chip discret, se dau o mie de bătălii în acelaşi timp. Bărbaţii dispreţuiesc femeile – machismul şi anti-feminismul triumfă – iar femeile îi detestă pe bărbaţi, plănuind să-i distrugă; aşa cum face Teresa Krumbholz cu bărbatul ei.

Printre altele, antisemitismul este o manifestare a urii generalizate căreia i se consacră cetăţenii acestei societăţi. Este vorba de un sentiment inspirat de cel mai pitoresc şi mai viu personaj al romanului: piticul cocoşat Fischerle, jucător de şah, golan şi vagabond, caricatură vie, cu trăsături groteşti (cu nasul coroiat, lacom peste măsură) şi cu un tragic sfârşit (moare sub pumnul lui Johann Schwer, care-l obligă să înghită un nasture). Sunt manifestări ivite din acel instinct crud, discriminatoriu, însetat de violenţă, ce pare a se regăsi în toată fauna umană a cărţii. Deşi romanul eludează politica, citit astăzi, având perspectiva istorică asupra poporului german subjugat de Hitler şi asupra lagărelor de exterminare în care au pierit şase milioane de evrei, el ne apare ca o teribilă metaforă a unei societăţi pe punctul de a cădea pradă nebuniei şi demagogiei celei mai fanatice şi de a se

îndrepta inevitabil spre catastrofă.

Am fi însă nedrepţi cu această carte, dacă am vedea în ea doar o alegorie politică. Ea reflectă în primul rând o lume fictivă, o realitate paralelă, suverană, cu o viaţă proprie, care nu e reflexul celei reale, din care provin datele istorice şi culturale; este o lume diferită de modelul ei, de care se desparte, respingând-o pentru a-i opune o imagine paroxistică, în care diferenţele depăşesc asemănările.

S-au evocat afinităţile dintre acest roman şi Kafka – pe care Canetti l-a descoperit, încântat, în timp ce scria cartea –, dar, în afara faptului că simt amândoi evrei de limbă germană, oaspeţi, într-un fel, ai unei culturi care, căzând pradă isteriei rasiste, avea să-i respingă ca pe nişte paraziţi decadenţi, şi că în ficţiunile lor regăseşti presentimentul unei catastrofe iminente, distanţa dintre cei doi mi se pare considerabilă. În lumea absurdă a lui Kafka există o duioşie ascunsă şi un anume patetism care învăluie personajele sale solitare. Asupra acestora se dezlănţuie misterioase forţe distructive, permiţându-i cititorului să se identifice cu ele din punct de vedere emoţional şi să trăiască angoasantele lor peripeţii de parcă ar fi propriile lui trăiri. Canetti îl menţine pe cititor la distanţă, interzicându-i, în mod deliberat, acest gen de vampirism. Cruzimea, banalitatea, morbidul şi extravaganţa creaturilor sale simt atât de accentuate încât deschid o prăpastie insurmontabilă pentru cititor; autorul şi-a conceput astfel personajele încât cititorul e intrigat şi uneori uimit sau chiar exasperat, niciodată însă emoţionat.

Absenţa sentimentalismului este o trăsătură majoră în *Autodafe*, precum şi în eseurile şi teatrul lui Canetti. Răceala cerebrală a viziunilor sale, acel control straniu pe care inteligenţa pare să-l exercite chiar şi-n momentele de delir incandescent din câteva episoade – cum ar fi predica pe care o ţine cărţilor sale Peter Kien, cocoţat pe o scară/sau elucubraţiile jucătorului de şah, Fischerle, în jurul Capablancăi, unde în realitatea fictivă dispare graniţa dintre faptele obiective şi dorinţe, iar viaţa devine un aliaj

fantastic din amândouă – ne duc cu gândul la un roman expresionist. Ca în tablourile lui Kirchner sau Dix ori ca în gravurile şi caricaturile lui Grosz, intensitatea şi contrastele culorilor, virulenţa trăsăturii, alterarea perspectivei, deci factura normală a operei se impune cititorului ca un spectacol, revoluţionând acea realitate exterioară pe care obiectul artistic pare s-o reprezinte, transformând-o în cele din urmă într-o realitate proprie, care-şi datorează existenţa mai degrabă subiectivităţii şi abilităţii artistului decât apropierii de modelul care a inspirat-o. O viaţă obiectivă se percepe aici, desigur, uşoară şi îndepărtată, fiind recompusă în ficţiune după capriciile şi fanteziile unui creator care s-a folosit de viaţa respectivă pentru a-şi exprima fanteziile. *Autodafe* este un coşmar realist ca şi cele mai reuşite tablouri expresioniste germane.

În afara demonilor societăţii şi epocii sale, Canetti i-a folosit şi pe cei care sălăşluiau numai în el. Emblemă barocă a unei lumi pe cale să explodeze, romanul său este şi o fantasmagorică creaţie suverană în care artistul îşi amestecă fobiile şi poftele cele mai intime cu tresăririle şi crizele ce-i fisurau lumea. În cazul lui, e absolut necesar să vorbim despre „demoni”. Fantasmele obsedante şi ameninţătoare, ce se ivesc în roman de la titlu până la arderea cărţilor din final, au o valoare dublă, contradidorie. După cum am văzut, pe de o parte întruchipează conformismul, pasivitatea, abdicarea unei societăţi, care avea să se transforme foarte curând într-o „masă”; pe de altă parte, forţele şi impulsurile iraţionale îl animă pe artist, determinându-l să scrie. *Autodafe*, denunţare simbolică a unei societăţi ce se lasă dominată de cele mai rele instincte, este şi un roman ce-şi revendică, glorios, dreptul la obsesie.

Dacă demonii colectivi sunt distructivi, cei intimi, care populează tainiţa secretă din inima fiecărui om, nu reprezintă oare sursa dorinţelor omeneşti, combustibilul fanteziei? Nu simt ei oare rădăcinile artei, în general, şi ale ficţiunii în particular? Aceşti demoni individuali sunt

protagoniştii invizibili din *Autodafe*. Fiecare personaj şi-i etalează pe ai lui şi îi foloseşte, fără pic de pudoare, ca Peter Kien şi perversa-i dragoste pentru cărţi, Teresa Krumbholz şi ciudatele-i legături cu o fustă albastră scrobită ori pofta de nestăvilit a posedatului Benedikt Pfaff de a distruge toate femeile.

Pentru ca o operă să devină ficţiune, ea trebuie să adauge lumii, vieţii, ceva ce nu exista înainte, ceva care, doar pornind de la ea şi datorită ei, va face parte din incomensurabila realitate. Acest *element adăugat* constituie originalitatea unei ficţiuni, deosebind-o, din punct de vedere ontologic, de orice document istoric. În *Autodafe*, o componentă majoră a elementului pe care artistul îl adaugă lumii este existenţa publică a acelor „demoni umani”, acele fantasme pe care în viaţa reală, bărbaţi şi femei, le ţin ascunse în sufletele lor şi care ies la iveală doar ocazional, prin acte şi gesturi simbolice. În această ficţiune, lucrurile se petrec tocmai invers: demonii şi obsesiile fiecăruia se expun fără menajamente, oricât ar fi de absurzi şi de feroce, toţi trăind pentru a li se supune şi a-i servi, cu un dispreţ olimpian faţă de consecinţe. Indispoziţia pe care ne-o produce romanul provine cu siguranţă de la acest adevăr neliniştitor ce se degajă din paginile lui: demonii ce provoacă nebuniile şi apocalipsul social sunt aceiaşi care creează şi capodoperele.

Londra, 17 mai 1987

ÎNTUNERIC LA AMIAZĂ (1940)

Arthur Koestler

Suflete inflexibile

Era un bărbat scund şi zdravăn, cu o faţă antipatică, pătrată şi abruptă. Nu figura în cartea de telefoane, iar pe doctoranzii care-şi pregăteau teza despre el şi îndrăzneau să-l sune acasă, în cartierul Knightsbridge, îi expedia fără menajamente. Cei care-l vedeau, în dimineţile cenuşii londoneze, sub copacii din Montpelier Square, plimbându-şi câinele terranova lăţos, îşi închipuiau că era un englez tipic din clasa de mijloc, inofensiv şi fantomatic.

În realitate era un evreu născut în Ungaria, în 1905,

care-şi scrisese o parte din cărţi în germană, trăise în preajma celor mai importante evenimente din epoca noastră – utopia sionismului, revoluţia comunistă, instalarea naziştilor în Germania, războiul din Spania, abdicarea Franţei, lupta din Anglia, naşterea Israelului, miracolele ştiinţei şi tehnicii de după război – şi devenise cetăţean englez de nevoie. Surpriza vecinilor la auzul veştii morţii lui, într-o zi din 1983, a fost la fel de mare ca şi cea a menajerei care i-a descoperit, pe el şi pe nevastă-sa Cynthia, stând în salonaşul în care-şi serveau ceaiul, după ce se otrăviseră ca la carte. Nu erau invalizi, iar din punct de vedere financiar o duceau bine. De ce s-au sinucis? Fiindcă el era bolnav şi amândoi deciseseră, fideli principiilor formulate în „Exit”, societatea al cărei vicepreşedinte era Koestler, să plece demn din această lume, înainte de a-şi pierde minţile, fără a mai fi supuşi josnicei decăderi intelectuale şi fizice. Gestul poate fi discutabil, dar e greu să nu-i recunoşti eleganţa.

Apocalipsul conjugal din Montpelier Square îl reprezintă întru totul pe Arthur Koestler: vâltoarea care i-a fost viaţa şi înclinaţia spre disidenţă. A trăit cu o intensitate comparabilă cu aceea a unui André Malraux sau Hemingway, a dezvăluit şi a reflectat asupra marilor opţiuni etice şi politice cu luciditatea şi suferinţa unui Camus sau Orwell. Opera lui a avut tot atâtea repercusiuni şi a generat tot atâtea controverse ca şi cărţile şi opiniile iluştrilor intelectuali angajaţi din care se revendica şi el. N-a fost un artist de talia lor, dar i-a depăşit pe toţi prin cunoştinţele lui ştiinţifice. De aceea cărţile lui oferă o viziune mai variată asupra realităţii contemporane decât cele ale artiştilor angajaţi.

Dar e şi o operă mai efemeră, depinzând strict de actualitate. În general, e vorba de activitatea lui jurnalistică, în cea mai înaltă accepţiune a acestui gen; de talentul şi rigoarea cu care unii scriitori îşi asumă misiunea de a investiga, interpreta şi relata istoria imediată. N-a scris pentru eternitate; a extras din evenimentele contemporane anumite probleme şi

personaje care, prin forţa persuasivă a limbajului şi prin stăpânirea tehnicii, au depăşit epoca, atingând nemurirea capodoperelor din literatură. Deşi uneori – ca în cazul celei mai citite cărţi, *Darkness at Noan* – par să fie romane, scrierile lui au fost aproape întotdeauna eseuri, sau, mai exact, pamflete, mărturii, documente, manifeste. Bazându-se pe informaţii importante, pe experienţe esenţiale, adesea dramatice – cum au fost cele trei luni petrecute într-o celulă de condamnat la moarte, în Sevilla aflată sub comanda generalului Queipo de Llano, în timpul războiului civil – şi pe o capacitate dialectică neobişnuită, ataca sau apăra teze politice, morale ori ştiinţifice de mare actualitate. (în autobiografia lui a afirmat, pe bună dreptate: „Mi-am distrus cele mai multe romane din pricina maniei mele de a apăra în ele o cauză; ştiam că un artist nu trebuie să ţină predici îndemnând oamenii să acţioneze într-un anumit fel şi totuşi eu am continuat să ţin predici şi să îndemn oamenii să acţioneze.”)

Apăra adesea diferite cauze, dar a excelat (acţionând curajos, dar adesea arbitrar) în a ataca, în a se împotrivi, în a se distanţa, în a dezbate. Faimosul *dictum* atribuit lui Unamuno – „Despre ce este vorba, ca să mă împotrivesc?” – pare a fi fost regula care i-a ghidat viaţa lui Koestler. Era un disident înnăscut, dar nu din frivolitate ori narcisism, ci dintr-o foarte respectabilă incapacitate de a accepta adevăruri absolute, având oroare de orice fel de credinţă. Ceea ce nu l-a împiedicat să-şi apere întotdeauna aceste convingeri vremelnice cu patima unui dogmatic.

Era de-ajuns să îmbrăţişeze o cauză, ca să înceapă s-o dezbată. I s-a întâmplat astfel cu sionismul, care l-a făcut să împărtăşească aventura pionierilor centroeuropeni ce emigrau în Palestina, pe atunci o provincie pierdută a Imperiului Otoman. A fost repede decepţionat de acest ideal şi l-a criticat, atrăgându-şi chiar aversiunea vechilor lui tovarăşi. Născut şi educat într-o familie de evrei, condiţie revendicată fără complexe de superioritate sau de inferioritate, a scris o carte – *The thirtheen tribu* (*Al treisprezecela trib*) – provocând indignarea numeroşilor

evrei. Eseul susţine că, probabil, evreii europeni nu provin din cei pe care Roma i-a alungat din Palestina, ci din kazari, centroeuropeni dintr-un mic regat medieval, aflat între Marea Neagră şi Marea Caspică, ai cărui locuitori trecuseră la iudaism spre a-şi apăra mai bine identitatea ameninţată de creştinism şi de islamismul de la graniţe.

Koestler a devenit însă celebru când a părăsit Partidul Comunist, al cărui membru devenise la începutul anului 1931, în Germania. Şapte ani mai târziu se despărţea de comunişti, după ce fusese militant şi agent permanent al Comin temului, fiind dezgustat de practicile staliniste. „Aveam douăzeci şi şase de ani când am intrat în Partidul Comunist şi treizeci şi trei când am ieşit din el...”, scria el. „Nici înainte, nici după ce am ieşit din Partidul Comunist viaţa mea n-a mai fost atât de plină ca în aceşti şapte ani. Anii aceştia au avut măreţia unei frumoase erori, dincolo de cumplitul adevăr”. Plecarea lui a fost spectaculoasă, dar Koestler a devenit celebru când a căzut în mâinile franchiştilor în Spania şi s-a dezlănţuit o adevărată campanie internaţională, care l-a salvat de la moarte. *Întuneric la amiază* (1940), roman ce ilustrează mecanismele distrugerii personalităţii şi degradarea victimelor în timpul proceselor din Moscova în anii treizeci – când o întreagă generaţie de conducători ai Internaţionalei a LE-a a colaborat cu călăii ei, autoacuzându-se de crimele şi trădările cele mai abjecte şi fiind împuşcaţi → a generat nesfârşite polemici, care se pare că au influenţat înfrângerea comuniştilor la referendumul din 1946 în Franţa, transformându-l pe Koestler în oaia neagră a comuniştilor din lumea întreagă, care ani la rând au organizat campanii de defăimare a lui (numindu-l „Hienă”, „Câine turbat al anticomunismului”). Vremea a atenuat duritatea acestei cărţi: comparate cu ororile dezvăluite peste treizeci de ani de Soljeniţîn şi alţi supravieţuitori ai Gulagului, acuzaţiile lui Koestler par astăzi modeste.

Între august 1936 şi martie 1938 au avut loc la Moscova nişte procese care au uluit lumea întreagă. Zeci

de boşevici de prim rang, eroi ai revoluţiei care îndepliniseră funcţii de mare răspundere în Partidul Comunist şi în Internaţionala a m-a ca Zinoviev, Kamenev, Mrajkovski, Buharin, Piatakov, Rikov şi alţii, au fost judecaţi şi apoi executaţi pentru crime ce includeau conspiraţii teroriste pentru asasinarea lui Stalin şi a altor conducători de la Kremlin şi chiar complicitatea cu Gestapoul şi cu serviciile secrete ale Japoniei şi Angliei; pentru subminarea regimului sovietic. Printre acuzaţii figura chiar sabotarea producţiei, prin metode crude cum ar fi amestecarea făinii şi a untului cu sticlă şi cuie pentru otrăvirea consumatorilor. Culmea este că acuzaţii şi-au recunoscut crimele şi, în timpul proceselor, s-au luat la întrecere cu procurorul Vîşinski în a se autoacuza ca „fascişti perfizi” şi „troţkişti degeneraţi”. Iar unii au cerut chiar pedeapsa cu moartea pentru acţiunile lor contrarevoluţionare.

Kamenev şi Zinoviev să fi acţionat sub presiune. Oare nu trecuseră cu toţii, fără să cedeze, prin camerele de tortură ale poliţiei ţariste şi unii chiar prin temniţele fasciste din Europa? Cum să înţelegi comportamentul acestor lideri căliţi, în faţa judecătorilor lor? Imensul succes al romanului lui Koestler, *întuneric la amiază*, s-a datorat faptului că propunea un răspuns – care la momentul respectiv părea convingător – pentru această enigmă ce frământa atâţia comunişti, socialişti şi democraţi din întreaga lume.

Pentru a înţelege pe deplin deziluzia şi pesimismul romanului trebuie să ţinem cont de perioada în care a fost scris: între pactul de la München, când Occidentul liberal s-a predat diplomatic lui Hitler, şi aprilie 1940, cu câteva săptămâni înainte de ocuparea Franţei. Şi trebuie să avem în vedere şi situaţia personală a lui Koestler din acea vreme, situaţie relatată abil în mărturia-i autobiografică *Scwn of the earth* (*Zgura pământului*). În lunile precedente şi în cele de după cel de-al doilea război mondial, Koestler, asemeni miilor de antifascişti refugiaţi în Franţa, a fost hăituit fără milă de guvernul democratic din Paris, care i-a

confiscat toate hârtiile – manuscrisul romanului a scăpat ca prin minune –, su punându-l diferitelor interogatorii şi întemniţându-l în câteva rânduri, ajungând în cele din urmă să fie închis într-un lagăr de concentrare din apropierea Pirineilor. Când a scăpat din lagăr, Koestler a hoinărit ca un paria prin Franţa ocupată, încercând să scape de nazişti cu orice preţ (a vrut chiar să se înscrie în Legiunea Străină), şi a reuşit, după multe peripeţii, să fugă în Anglia, unde, după o altă perioadă de detenţie, a izbutit în fine să intre în armată. Pentru cineva ca el (care-şi dedicase o bună parte din viaţă luptând pentru socialism şi în acel an a văzut cum nazismul câştigă teren în întreaga Europă, simţindu-se tratat ca un delincvent de guvernele democratice cărora le-a cerut protecţie, trebuind – supremă decepţie – să înghită scandalul nazisto-sovietic) lumea trebuie să i se fi părut de o absurditate iresponsabilă, o cursă mortală. Mulţi intelectuali, prieteni cu Koestler, ca Walter Benjamin şi Carl Eistein, s-au sinucis, neputând să suporte o asemenea ticăloşie. Atmosfera de disperare şi eşec trăită de aceşti oameni este atmosfera respirată de la început până la sfârşit de cititorul cărţii *întuneric la amiază*.

Acţiunea romanului, un fel de teoremă glacială, se petrece în închisoarea în care a ajuns un şef al vechii gărzi bolşevice căzut în dizgraţie, Rubaşov, personaj care, după cum relatează Koestler în memoriile sale, reflectă ideile lui Nikolai Buharin, având personalitatea şi trăsăturile fizice ale lui Lev Troţki şi Karl Radek. Deşi, ca să i se înfrângă rezistenţa, Rubaşov este supus unor cazne, fiind împiedicat să doarmă şi punându-i-se reflectoare orbitoare, nu se poate spune că a fost torturat. În realitate, doi magistraţi care-i pregătesc procesul îl conving cu argumente dialectice-vechiul lui prieten Ivanov şi *aparatcicul* Gletkin – să se autoînvinovăţească de o mulţime de delicte şi trădări împotriva Partidului.

Misiunea lui Ivanov şi a lui Gletkin este posibilă fiindcă între ei şi Rubaşov există un numitor comun ideologic. Toţi trei sunt „suflete inflexibile”, oameni

convinşi că „Partidul este întruchiparea ideii revoluţionare în Istorie”, iar Istoria, care n-are scrupule şi şovăieli, „nu se înşală niciodată”. După ei, revoluţionarul autentic ştie că omenirea contează întotdeauna mai mult decât indivizii şi nu se teme să dea curs gândurilor până ajunge la o concluzie logică. Toţi trei nutresc acelaşi dispreţ faţă de sentimentalismul burghez, cu noţiunile-i ipocrite despre onoarea individuală şi etica nesubordonată intereselor practicii politice. Călăii şi victima cred orbeşte că „adevărul este cel care foloseşte omenirii”, iar „minciuna e cea care-i dăunează acesteia”.

Aşadar lui Gletkin îi revine doar sarcina de a-i demonstra logic lui Rubaşov că a greşit criticând linia Partidului fixată de liderul suprem, iar cea mai bună dovadă o constituie înfrângerea lui. Istoria, întruchipată de Partid şi Stalin (care în roman apare ca Numărul Unu), este cea care l-a zvârlit în temniţă şi-l va împuşca. Ca bun revoluţionar ce este, consecvent ideilor sale, Rubaşov trebuie să tragă concluzii pertinente. Ce contează că în viaţa zilnică banală el n-a conspirat cu duşmanul şi n-a sabotat fabricile? Obiectiv vorbind, a fost un opozant, deci un trădător, căci dacă opoziţia lui ar fi avut succes, ar fi provocat o sciziune în rândul Partidului, şi poate chiar un război civil. Şi asta n-ar fi favorizat oare o reacţie, nu i-ar fi ajutat pe duşmanii din exterior?

Folosind impecabil scrierile şi argumentele lui Rubaşov însuşi, Gletkin îl convinge pe vechiul militant că i-a venit rândul să-şi dovedească concret vechea convingere conform căreia revoluţionarul, pentru a facilita acţiunea maselor, trebuie „să înfrumuseţeze ceea ce e bun şi drept şi să urâţească ce e rău şi nedrept”. Dacă într-adevăr crede că trebuie păstrată unitatea Partidului – acesta fiind „unicul instrument al Istoriei” – Rubaşov are acum ocazia să facă un ultim serviciu cauzei, arătând maselor că opunându-te Numărului Unu comiţi o crimă, far opozanţii simt nişte criminali. Trebuie s-o facă într-un mod simplu şi convingător, astfel ca acest „adevăr folositor” să le fie inculcat ţăranilor şi muncitorilor umili. Ei nu vor înţelege

niciodată complicatele raţiuni ideologice şi filosofice care l-au făcut pe vechiul bolşevic să ia în discuţie linia Partidului. În schimb, vor înţelege imediat dacă Rubaşov, împingând la limită logica comportamentului său, va conferi greşelilor lui forma grafică a complotului terorist, complicitatea cu Gestapoul şi alte infamii la fel de evidente. Rubaşov acceptă, îşi asumă respectivele crime şi îşi primeşte glonţul în ceafă, fiind convins că a îndeplinit ultima misiune încredinţată de Partid, aşa cum i-a cerut Gletkin.

Schiţat astfel, subiectul cărţii *întuneric la amiază* poate lăsa impresia că romanul este o tragedie în stil shakespearian despre fanatism, o fermecătoare parabolă morală. De fapt este o carte tulburătoare, dar rece, o demonstraţie abstractă în care discursurile personajelor se succedă ca manifestările unei singure conştiinţe discursive, servindu-se de episoade cu figuranţi şi prezentând eşecul unui sistem care a folosit doar raţiunea pentru a explica dezvoltarea societăţii şi destinul individului. Vrând să suprime posibilitatea erorii, hazardul, absurdul şi factorii iraţionali inexplicabili în destinul istoric, a făcut ca sistemul să se îndepărteze de realitate, devenind total impermeabil la ea, în ciuda riguroasei puteri intelectuale din interiorul său. Iată de ce el poate supravieţui doar în această Istorie folosită ca alibi, cu protagonişti ca Gletkin şi Rubaşov.

„Poate că socialiştii au eşuat fiindcă au încercat să cucerească lumea prin raţiune”, a scris Koestler în *Zgura pământului*. Ciudat, dar ceva asemănător s-ar putea spune despre *întuneric la amiază* în zilele noastre: explicaţia pe care o oferă despre procesele din Moscova din anii treizeci păcătuieşte prin raţionalismul excesiv. O jumătate de secol mai târziu am aflat că bolşevicii care s-au jertfit – majoritatea lor, cei puţin – n-au făcut-o din altruismul fanatic şi logic al lui Rubaşov, ci, aşa cum dezvăluie raportul lui Hruşdov la cel de-al XX-lea Congres, fiindcă au fost torturaţi luni la rând, ca Zinoviev, sau fiindcă doreau să salveze pe cineva drag, cazul lui Kamenev (pe care l-au

ameninţat că-i vor executa fiul adorat), sau pentru că doreau să-şi salveze propria piele, ca Radek, care a crezut cu naivitate că dacă „mărturisea” ceea ce i se cerea, mergea la închisoare în loc să fie executat. Dintre toţi inculpaţii teribilei farse, se pare că numai unul, Mrajkovski, a avut la tribunal o atitudine asemănătoare cu cea a lui Rubaşov, fiind convins de cei care-l interogau că mărturisirea lui era necesară pentru a împiedica masele sovietice nemulţumite să se împotrivească regimului, ceea ce însemna nu numai prăbuşirea lui Stalin, ci şi a socialismului din lumea întreagă.

Ceea ce s-a întâmplat în realitate, acele mărunte şi legitime slăbiciuni omeneşti ale victimelor – groaza în faţa morţii, frica de durerea fizică, dorinţa de a salva un fiu, descurajarea şi neputinţa de a mai suporta – lipsesc din romanul lui Koestler, şi absenţa lor face ca acesta să fie neverosimil din punct de vedere psihologic. Adevărul istoric, mai sărac decât ficţiunea, face ca romanul să fie inactual şi oarecum fantastic. Ştim astăzi că dincolo de oroarea epurărilor a fost mai puţin dogmatism ideologic şi mai multă meschinărie, egoism şi cruzime; că victime şi călăi n-au fost acei super-oameni dialectid, fără dorinţe şi sentimente, inventaţi de Koestler, d oameni obişnuiţi, unii râvnind la puterea absolută, alţii supuşi violenţei şi constrângerii morale, care ascundea acele mizerii sub veşmântul mincinos al ideologiei.

În anii cincizeci, după o campanie reuşită împotriva pedepsei cu moartea în Anglia, din care a rezultat eseul său *Reflections on hanging* (*Reflecţii despre spânzurătoare*), formidabilă pledoarie istorică şi etică împotriva pedepsei maxime, Koestler a anunţat că nu-l mai interesează politica şi că n-o să mai scrie şi n-o să-şi mai spună părerea despre ea. S-a ţinut de cuvânt şi nimeni n-a mai putut să obţină de la el o semnătură, un articol sau o declaraţie pe teme politice.

Dar nu s-a retras la reşedinţa lui de iarnă şi nici n-a renunţat la polemica intelectuală şi la atitudinile eterodoxe. Şi-a exercitat influenţa în ştiinţă. Fusese prima

lui dragoste; studiase ştiinţele exacte la Universitatea din Viena şi lucrase ca jurnalist specializat în ştiinţă, în Germania şi Franţa. Această formaţie ştiinţifică i-a permis să se mişte dezinvolt în complexul scenariu al marilor transformări ale fizicii, biologiei, chimiei, astronomiei şi matematicii. Iar parapsihologia i-a întreţinut curiozitatea, provocându-i obrăzniciile. Căci ceea ce a scris despre aceste discipline n-a fost doar o simplă dezvăluire, d interpretări polemice şi erezii flagrante. Poate e singurul domeniu în care a fost consecvent de la început până la sfârşit, căutând să demonstreze ceea ce era de nedemonstrat. Iar oamenii de ştiinţă au primit oarecum incomod şi cu aversiune – ca mai înainte sioniştii, evreii, comuniştii şi psihanaliştii – lucrările lui Koestler despre tehnică, maşini, actul creator sau naşterea hazardului.

Cunoscându-l, putem fi siguri că dacă nu l-ar fi împiedicat o cauză majoră, mai devreme sau mai târziu ar fi sfârşit prin a-şi exaspera şi ultimii aliaţi, din „Exit”, cavalerii atât de englezi care s-au asociat spre a-i ajuta să plece din viaţă pe cei deja sătui de ea. Se pot spune multe lucruri bune şi fără îndoială şi ceva rău despre scriitorul care a fost. Dar trebuie să recunoaştem că a fost un personaj pătimaş, un barometru care a înregistrat cele mai puternice furtuni din epoca noastră. Recitindu-i cărţile, treci în revistă lucrurile cele mai vibrante şi mai tulburătoare din secolul care ia sfârşit.

Paris, mai 1999

PUTEREA ŞI GLORIA (1940)

Graham Greene

Dreptul la speranţă

Graham Greene a fost câteva luni în Mexic, în 1938 – în special în statele Tabasco şi Chiapas → investigând persecuţiile religioase declanşate de preşedintele Calles şi continuate, cu mai puţină virulenţă, de Lăzaro Cârdenas. Din această experienţă au rezultat; o carte de călătorii, *The Lawless Roads* (1939), şi *Puterea şi gloria*, un roman care, împreună cu *The Heart of the Matter* reprezintă tot ce a scris el mai bun.

Romanul, citit astăzi, la aproape o jumătate de secol de la apariţia lui în 1940, când fundalul istoric care-l inspirase s-a schimbat substanţial – deşi nu total, fiindcă statul mexican mai practică încă un oarecare antideritism retoric şi menţine pentru monahi interdicţia de a purta haina bisericească, ceea ce nu împiedică ţara, mai ales la nivel popular, să fie foarte catolică –, remarci că e în continuare o carte puternică ce dramatizează, printr-o povestire simplă şi eficace, splendid relatată, vechiul antagonism dintre raţiune şi credinţă sau, altfel spus, antagonismul dintre utopiile materiale şi cele spirituale. Preotul anonim prigonit şi locotenentul de poliţie, prigonitorul său, tot anonim, nu au, înadins, nume proprii. Ei nu simt doi oameni anume, ci mai degrabă două idei generale, două abstracţiuni ce se resping ca noaptea şi ziua ori ca viciul şi virtutea. Amândoi întruchipează o opoziţie care, prin doctrine şi ideologii diferite, se ramifică asemeni unui labirint de-a lungul istoriei umane.

Abilitatea naratorului din roman constă în faptul că simulează că face toate concesiile în favoarea celui care, din punctul lui de vedere, simbolizează răul-locotenentul – în timp ce se înverşunează împotriva umilului preot care reprezintă binele, dezvăluindu-ne multiplele-i incoerenţe şi slăbiciuni. Înaintea lui Graham Greene romancierii catolici folosiseră deja această tehnică: la François Mauriac, la Bernanos, cititorii se obişnuiseră să descopere sclipirile graţiei în mâlul mizeriei umane şi să vadă puritatea sufletească ivindu-se din miasmele ticăloşiei. Dar la aceşti scriitori, ca şi la Claudel – la el mai mult decât la oricare altul –, strategia era prea evidentă, iar morala finală preschimba în cele din urmă poveştile şi dramele în parabole. Erau scriitori buni, dar nu ştiau să scrie decât pentru credincioşi şi pentru cei deja convinşi. În schimb, *Puterea şi gloria* este un roman pentru increduli. De aceea, chiar dacă autorul lui n-are bogăţia stilistică a unui Claudel şi nici subtilitatea intelectuală a unui Mauriac, cartea este modernă şi se adresează cititorilor din zilele noastre, în vreme ce cititorii lui Mauriac şi Claudel simt

din ce în ce mai depăşiţi.

Locotenentul este un om auster şi drept, care trăieşte în perfectă armortie cu ideile sale. Datoria îi ocupă întreaga viaţă. Nu bea şi, în pofida tinereţii sale, nu-l interesează femeile. E pe deplin conştient de nedreptatea socială şi detestă Biserica şi pe popi, fiindcă vede în ei nişte complici ai abuzului şi ai exploatării celor umili. I-o spune preotului în ziua în care-l capturează: el nu poate accepta o religie în care preotul ascultă la spovedanie păcatele comise de stăpâni împotriva supuşilor lor, h iartă, îi uită şi pleacă apoi să cineze acasă. Solidaritatea lui cu săracii este abstractă, dar se manifestă şi prin gesturi generoase, dăruind de pildă bani din buzunar bieţilor diavoli pe care trebuie să-i închidă pentru contrabandă cu alcool. Locotenentul crede în lege şi în viaţă, crede în transformarea acestei lumi prin intermediul legii. Pentru ca nedreptatea şi mizeria acestei lumi să dispară, trebuie ca lumea cealaltă – aceea al cărei emisar este preotul – să dispară. Existenţa ei, sau mai degrabă iluzia ei, reprezintă im obstacol insurmontabil pentru instaurarea raiului pe pământ. Atâta timp cât superstiţia îi va face pe săraci să creadă că în viaţa de apoi le vor fi răsplătite suferinţele, trebuind ca atare să trăiască cât mai supuşi, nimic nu se va schimba. Pentru ca totul să se schimbe şi lumea să devină în sfârşit dreaptă, dominată de raţiune şi nu de frică ori de fantasmele credinţei, locotenentul cutreieră teritoriile statului său, în căutarea preoţilor, împuşcând ostatici şi terorizând sate. Logica lui este cea a scopului care scuză mijloacele: pentru ca Cerul să devină o realitate terestră, lumea trebuie să fie curăţată de lighioanele cereşti.

Adversarul lui n-are nimic din coerenţa intenţiilor şi metodelor locotenentului. Preotul nu-i doar un beţivan şi un violator – a avut o fată cu o ţărancă pe care o violase la beţie –, ci şi un laş şi un ciudat. El nu se înşală în această privinţă (şi nici naratorul nu încearcă să ne înşele, căutând alibiuri morale sau psihologice pentru personajul său). Când s-au declanşat în stat persecuţiile împotriva feţelor bisericeşti, preotul acesta a rămas pe loc, spre deosebire

de ceilalţi care au fugit. A fost o chestiune de principiu, de înaltă morală? în teribilu-i examen de conştiinţă, când se îndreaptă spre moarte, descoperim că nu eroismul l-a determinat să rămână, fiind vorba mai degrabă de erori de calcul sau de vanitate. A rămas *şi* fiindcă rămânând singur, putea acţiona în voie, fără restricţii de vreun fel şi pentru că, acţionând astfel, se răzbuna pe acei preoţi care-l criticau (şi care fugiseră acum). Ceva mai târziu, când guvernul a decretat că toţi preoţii trebuiau să se căsătorească, el n-a mai avut nici măcar ocazia să profite de dispoziţia respectivă, ca Părintele José, ticălosul acela josnic. Ca şi cum ceilalţi i-ar fi destinat rolul de martir, fără a-i fi dat ocazia să-l refuze…

Pe de altă parte, ca prototip al omului credincios, imaginea pe care o oferă nu e deloc de invidiat. El trăieşte în confuzie, este incapabil să interpreteze convenabil în propria-i viaţă intenţiile divine, toate acţiunile fiindu-i parcă pline de rea-voinţă. Nu-i prea ajută pe credincioşi, iar nerăbdarea şi lipsa lui de tact îl fac să pară arogant faţă de cei evlavioşi. Deşi a suportat timp de opt ani hărţuiala, s-ar zice că a şovăit în permanenţă, fiind gata oricând să-şi ia tălpăşiţa. Laşitatea îl torturează continuu; acea exclamaţie finală, pe care o aude Mr. Tench, şi pe care o întrerupe mitraliera, era oare un strigăt de victorie pe care trebuia să-l reţinem?

Date fiind trăirile sufleteşti ale personajului, ar fi putut fi foarte bine o apostazie *in extremis* provocată de frică.

Şi totuşi, la sfârşitul lecturii, concluzia pe care o trage cititorul nu lasă nicio îndoială. Cel care reprezintă în carte latura umană, fiind demn de admirat şi de înţeles nu este integrul raţionalist ce aplică legea, ci victima lui, acel munte de contradicţii şi de greşeli, al cărui cadavru, ciuruit de gloanţe, zace înconjurat de ciori, în piaţeta din sat.

Fiindcă dintre cele două utopii care se confruntă în roman, e clar că cea mai falsă şi mai periculoasă este cea care consideră că e posibil să clădeşti raiul pe pământ

ridicând eşafoduri şi incendiind biserici. Câţi oameni trebuie să mai împuşte locotenentul pentru a crea societatea la care râvneşte? O dată dispăruţi preoţii, mulţi dintre partizanii săi vor trebui să treacă la zid, începând chiar cu propriul lui şef, pentru care revoluţia nu reprezintă un ideal ca pentru locotenent, ci un pretext pentru a profita de putere şi a se îmbogăţi prin afaceri ilitite. În termeni sociali, ofiţerul e mai mult decât fanatic; el e un visător politic atât de pătruns de propria-i himeră, încât şi-a pierdut complet simţul realităţii. El vrea să taie creanga uscată, dar în fond arde pădurea întreagă. Preoţi ca acela pe care-l hăituieşte au slăbit, prin predicile lor despre viaţa de apoi, spiritul de revoltă al celor săraci, dar locotenentul nu vede că revoluţia pe care o crede eliberatoare înlocuieşte o nedreptate cu alta, instaurând – printr-o retorică înnoitoare în care numai el crede, ceilalţi folosind-o doar ca propagandă – noi forme de abuz, de obscurantism şi corupţie.

Raţionamentele prin care preotul îşi apără credinţa ar putea părea discutabile sau chiar intolerabile. Astăzi, ele ar şoca un teolog al emancipării. Trebuie subliniat că este vorba de un preot preconciliar care, în discuţia avută cu locotenentul în ziua când a fost prins – unul din momentele importante ale romanului → susţine că „dacă toată lumea e nefericită, atât săracii, cât şi bogaţii, nu merită să-ţi mai fad probleme pentru puţină durere, aici, pe pământ”. Vasăzică, nu este salvarea sufletului singurul lucru care contează? Urmărindu-i raţionamentul, s-ar putea deduce că, după el, nedreptăţile sociale sunt într-un fel tolerabile, fiindcă reprezintă o garanţie a salvării finale a celor săraci. Ceea ce ar justifica cele mai cumplite certitudini ale locotenentului în privinţa funcţiei istorice a credinţei.

Dar, în fond, îl simpatizăm pe preotul din *Puterea şi gloria* din alte motive. Soarta lui şi o anumită speranţă care e mai presus de el şi de ideile sale, reflectându-se în viaţa şi-n activitatea lui, în ciuda faptului că a eşuat în ambele, ne fac să-l simţim mai apropiat de noi. În

vulnerabilitatea şi în singurătatea lui, el îl reprezintă pe cel slab aflat la cheremul celui puternic, pe individul concret, dezarmat în faţa forţei instituţionalizate şi această condiţie – mai mult chiar decât credinţa lui – îl apropie de victimele societăţii, de acei ţărani şi indieni din mijlocul cărora revoluţia îşi alege, fără scrupule, ostaticii. În plus, fie că cititorul îi împărtăşeşte sau nu credinţa în lumea de apoi şi adeziunea-i la Roma, omuleţul acesta, care e ca o flacără ce încearcă cu disperare să nu fie stinsă de vântul istoriei, încarnează acea dimensiune a umanului care, numindu-se uneori religie, iar alteori filosofie, a ştiut să opună barbariei şi ororii fiecărei epoci nişte raţiuni pentru ca speranţa să nu dispară, iar oamenii să poată suporta suferinţa şi nedreptatea. Fără această adeziune spirituală la ceva superior şi diferit de prezent, care-l animă pe preot, totul ar fi fost mult mai rău. Adeziunea aceasta îi conferă o grandoare morală care nu ar scădea câtuşi de puţin, chiar dacă crezul său ar fi fals, iar credinţa sa într-o dreptate postumă o himeră. Într-o epocă alergică la ficţiunile moralizatoare, la scrierile educative, *Puterea şi gloria* a supravieţuit fiindcă, în loc să combată o dogmă în numele alteia, ea a opus intoleranţei ceva ce poate fi împărtăşit deopotrivă de credincioşi şi de necredincioşi: dreptul la speranţă. Şi nu este oare speranţa din aceeaşi substanţă cu imaginaţia şi cu spiritul?

Romanul a rezistat în timp şi pentru că subiectele politice şi morale abordate simt subtil diluate în trama-i anecdotică, degajându-se din ea, spre deosebire de romanele de idei unde istoria devine un simplu mijloc pentru formularea unei teze. Când aşa stau lucrurile şi cititorul îşi dă seama că personajele ficţiunii nu sunt libere, ci doar nişte paiaţe la discreţia unei voinţe superioare care-i manipulează în mod arbitrar, asemeni păpuşarului care-şi mânuieşte marionetele, puterea de convingere a romanului slăbeşte, sau chiar dispare. În acest caz, ficţiunea eşuează, oricât de importante ar fi temele abordate şi oricât de inteligente şi de originale ar fi ideile pe care autorul are pretenţia să le prezinte. Căci prima

obligaţie a unui roman – nu singura, dar cu siguranţă cea mai importantă, fiind indispensabilă pentru celelalte – nu este aceea de a-l instrui, de aceea de a-l fermeca pe cititor, anihilându-i conştiinţa critică, absorbindu-i întreaga atenţie, manipulându-i sentimentele, distrăgându-l din lumea reală şi făcându-l să plonjeze în iluzie. Romanderul ajunge indirect la inteligenţa cititorului, după ce l-a molipsit cu vitalitatea artificială a lumii sale imaginare şi după ce l-a făcut să trăiască, în paranteza magică a lecturii, minciuna ca adevăr şi adevărul ca minciună.

Graham Greene este un povestitor iscusit. Ştie să-şi gradeze efedele şi să învioreze aşteptarea cu revelaţii uimitoare, să-şi nuanţeze situaţiile excesiv de dramatice prin umor, schiţând în câteva linii identitatea unui personaj şi a unui peisaj. Natura vizuală, cinematografică este notorie în *Puterea şi gloria*. Într-un fel, romanul acesta a creat schema pe care aveau s-o repete, obsedant, celelalte texte ale lui, deşi nu cu atâta eficienţă. O lume exotică, primitivă, atinsă de violenţă, în care trecerea civilizaţiei europene pare a fi lăsat doar urme pitoreşti. Mr. Tench, dentistul dispeptic, Mr. Fellows, culegătorul de banane cu ipohondra lui soţie, şi familia Lehr, agricultorii luterani din această ficţiune, reprezintă prototipul acestei lungi genealogii de vagabonzi, spioni, excentrid şi aventurieri de toate felurile pe care Europa i-a presărat în lumea a treia; iată eroii – sau, mai degrabă, antieroii – romanelor lui Greene.

În realitate, el încheie un dădu. În povestirile lui Conrad şi ale lui Kipling, situate tot la periferia Occidentului, personajele europene ajungeau acolo aducând civilizaţia sau manifestând dorinţa de a se purifica, luptând împotriva unei umanităţi barbare. În textele lui Greene, această bună conştiinţă s-a evaporat lăsând locul unui întortocheat sentiment de vinovăţie. Acea periferie este întotdeauna o lume elementară, în care domină sălbăticia, dar europenii de acolo nu simt străini de ceea ce se întâmplă, fiind mai degrabă şi ei responsabili de această stare de lucruri, şi ştiind să profite de ea aşa cum

ştiu şi ciorile să profite de un hoit.

Mustique, West Indies, martie 1987

SFÂRŞITUL UNEI IUBIRI (1951)

Graham Greene

Miracole în secolul XX

Pe Graham Greene îl irita peste măsură faptul că era considerat „un scriitor catolic”, şi în cel de-al doilea volum al autobiografiei lui eluzive, *Ways of Escape*, a explicat că nu era, *A Catholic writer but a writer who happens to be a Catholic*” („un scriitor catolic, ci un scriitor care întâmplător e catolic”). Şi totuşi, cele mai bune romane din vasta lui operă, *The Power and the Glory*, *The Heart of the Matter* şi *The end of the Affaire*, în care a fost cel mai aproape de capodopera pe care n-a reuşit s-o scrie niciodată, se referă la religie, la problema credinţei, şi, mai concret, la drama de a fi catolic în lumea modernă.

A dezvoltat cu mare îndrăzneală tema aceasta în *Sfârşitul unei iubiri* (1951), începutul ei fiind unul dintre cele mai bune („O poveste nu are nici început, nici sfârşit...”), comparabil cu cele mai reuşite fraze de început (ca „într-un loc din La Mancha” sau „Să zicem că mă cheamă Ismael”), care-l atrage imediat pe cititor şi îl instalează într-un climat psihologic, care capătă tot mai multă substanţă pe măsură ce povestirea înaintează. A fost prima carte pe care Greene a scris-o la persoana întâi, începând să lucreze la ea pare-se sub influenţa *Marilor speranţe* a lui Dickens, pe care a citit-o în decembrie 1948, în Hotelul Palma din Capri.

Într-o Londră sordidă, tristă şi săracă, năudtă de bombardamentele constante ale aviaţid germane, cartea prezintă relaţia adulteră dintre un romander ateu mediocru, Maurice Bendrix, şi Sarah Miles, soţia prietenului său, Henry, un funcţionar liniştit, eficient şi, într-un fel, emblematic. Simplitatea structurii povestirii e înşelătoare: avem de-a face cu o intrigă spirituală complexă pe care cititorul o descoperă târziu, ca şi protagonistul însuşi, dificilul Bendrix, care numai după moartea lui Sarah descoperă explicaţia comportamentului

ei ciudat, pe care încercase zadarnic să-l elucideze cu ajutorul unui detectiv particular (amabilul şi scrupulosul Parkis, prezenţă oarecum umoristică în atmosfera asfixiant de depresivă a cărţii).

Într-adevăr, tema profundă a romanului *Sfârşitul unei iubiri*, ilustrată de relaţia chinuită dintre Bendrix şi Sarah, este dacă Dumnezeu există şi dacă existenţa lui – în concepţia teologiei catolice – e compatibilă cu o viaţă ce nu impune credincioşilor eroismul şi sfinţenia, şi admite şovăielile şi suferinţele vieţii normale. Răspunsul oferit de roman e enigmatic, sau mai bine zis e lăsat la îndemâna cititorului. Naratorul-personaj, deşi ne oferă toate datele necesare unei decizii, e incapabil să tragă el însuşi o concluzie. Deşi recunoaşte că există transcendenţa, lumea de dincolo şi o fiinţă superioară la care sufletul lui Sarah a ajuns fără îndoială, tot persistă în ateismul lui şi în respingerea lui Dumnezeu, situaţie de altfel recurentă în ficţiunile lui Graham Greene.

Nu-i de mirare deci că romanul l-a alarmat pe cardinalul Griffin, care, după cum povesteşte Greene în *A sort of life*, l-a chemat la Catedrala Westminster pentru a-i spune în faţă că Sfântul Ofidu va interzice cartea. Cardinalul nu înţelesese că romanele lui Greene, ca şi cele ale misionarilor, nu se adresează credincioşilor convinşi, d celor nesiguri, frământaţi de îndoieli şi necredincioşilor, încercând să-i câştige foarte subtil de partea credinţei. Din punct de vedere literar, aceasta este superioritatea catolitismului lui Graham Greene faţă de unii scriitori, ca François Mauriac sau Claudel. Când abordează tema credinţei, aceştia din urmă se adresează în scrierile lor unor cititori credinrioşi, iar cei ce nu împărtăşesc credinţa sau o fac cu traume simt excluşi din lumea lor. Mai degrabă Georges Bernanos şi Unamuno se aseamănă cu Greene; şi ei trăiesc credinţa dramatic şi agonizant, şi ştiu să se adreseze şi credincioşilor, şi necredincioşilor.

Relaţia dintre Bendrix şi Sarah începe să se deteriorareze din cauza lui, nu a ei, şi nu din lipsă, ci din exces de iubire. Fiindcă o doreşte şi e mai fericit cu ea

decât cu orice altă femeie, Maurice o supraveghează şi o chinuie, de parcă s-ar teme în mod inconştient de fericire şi ar vrea s-o tempereze. Aventura se termină brusc. Întâlnindu-se întâmplător, după o vreme, iubirea pare să reînvie, dar nu se întâmplă nimic din pricina rezistenţei lui Sarah, care totuşi îl iubeşte pe Maurice la fel de mult ca el pe ea. Când Parkis îi sustrage jurnalul lui Sarah, Maurice află adevărul, află despre convertirea lui Sarah la catolicism în timpul şi din pricina iubirii clandestine şi dilema care o macină de atunci: alegerea pasiunii sau a credinţei.

Această poveste destul de convenţională se transformă brusc atunci când naratorul, abil, parcă fără voia lui, ne dezvăluie faptul că convertirea lui Sarah n-a fost un act spontan, ci unul indus din lumea de dincolo. Cum anume? A fost im miracol. Episodul acesta, punctul culminant al romanului, e relatat admirabil; e un element ascuns care, încet şi ambiguu, transpare până devine vizibil, lăsând totuşi o urmă de îndoială, o interpretare ce ne permite să nu-l considerăm, ca Bendrix, un fapt supranatural. Într-una din serile când cei doi s-au întâlnit în pensiunea lui Maurice ca să facă dragoste, începe unul din periodicele bombardamente naziste, şi amanţii văd pe fereastră rachetele şi proiectilele lansate de duşman asupra oraşului. O bombă explodează chiar în clădire în timp ce Bendrix cobora scările spre ieşire, îl îngroapă printre dărâmături, şi îşi pierde cunoştinţa. Când îşi revine, se întoarce în cameră. Sarah se roagă în genunchi. Abia mai târziu aflăm că între timp s-a întâmplat ceva ce Bendrix nu ştia. După explozie, Sarah a alergat după el şi l-a găsit îngropat sub ce mai rămăsese din scară. I-a atins mâna ţeapănă şi a crezut că e mort. Atunci l-a implorat pe Dumnezeu să facă un miracol şi (după ea) Dumnezeu i-a ascultat rugămintea.

Episodul declanşează sau accelerează convertirea lui Sarah, care o va face să revină în sânul Bisericii (la naştere fusese botezată de mamă în secret, dar ea nu ştiuse nimic), o va îndepărta de Maurice şi va pune capăt oarecum vieţii

ei pământene. Dar nu şi celeilalte vieţi, transcendentă şi eternă, de unde invizibila Sarah se va manifesta discret, în ultimele capitole, persoanelor privilegiate care au cunoscut-o şi iubit-o. Într-un roman contemporan nu cred să existe ceva mai greu de realizat decât relatarea unui *miracol* cu destulă putere de convingere, fiind verosimil şi pentru credincioşi, şi pentru necredincioşi. Iar Greene izbuteşte acest lucru prin talentul lui de a dezvălui sau tăinui datele ce prezintă cele întâmplate. Dar din punct de vedere literar mi se pare exagerat că pe lângă acest miracol mai apar încă două. Indiferent de tehnica folosită şi de divagaţiile şi precauţiile verbale adoptate de narator când se referă la întâmplările stranii produse, se pare, datorită lui Sarah – dispariţia semnului care mutila faţa predicatorului raţionalist Smythe şi vindecarea *in extremis* a fiului lui Parkis → autorul forţează excesiv credibilitatea cititorului. E drept că Maurice Bendrix, prevăzător, refuză să le accepte ca pe nişte miracole şi se încăpăţânează să le considere nişte evenimente obişnuite, pomenind de coincidenţe şi excepţii ştiinţifice. Dar nu-l putem crede, fiindcă nici el nu crede ce spune. E de-ajuns să zgâriem suprafaţa cuvintelor lui pentru a descoperi asta. Dovada: acest ateu îl afuriseşte în cele din urmă pe Dumnezeu.

Cele două excese diminuează şi, într-un fel, fac să dispară forţa acestui roman. Deşi relaţia dintre Sarah şi Maurice constituie coloana vertebrală a cărţii, descoperim aici şi alte episoade singulare, legate abil de cel principal. De pildă nesperata şi tandra complicitate dintre Bendrix şi soţul lui Sarah, după moartea acesteia. Ajung să locuiască împreună, să uite gelozia şi ranchiuna de odinioară, şi chiar să se susţină reciproc, înfrăţiţi s-ar zice, şi chiar binecuvântaţi – şi când spun asta nu glumesc –, de femeia care, pentru a nu trebui să opteze în această lume pentru unul sau altul, s-a sacrificat în tăcere, atingând misterioasa sanctitate.

Sfârşitul unei iubiri este un roman care cu greu ar convinge un agnostic, emoţionând însă orice cititor sensibil, prin eficalitatea stilului şi prin delicateţea

construcţiei. Chiar şi fără culoarea şi substratul epic, ce conferă vigoare romanului *Puterea şi gloria*, cartea vădeşte o profunzime şi o complexitate care în general nu se regăsesc în ficţiunile lui Greene. Se ştie că el le-a împărţit în *entertainments* şi opere serioase, listă extrem de discutabilă. Adevărul e că toate romanele lui au fost întotdeauna nişte „divertismente”, deşi unele, precum cele trei citate anterior, abordează aspecte morale de consistenţă tulbure: în principal tensiunea resimţită de credinciosul ce încearcă să-şi stăpânească instinctele, emoţiile şi poftele – natura umană – pentru a trăi conform postulatelor credinţei sale. Este un lucru pe care Greene l-a simţit pe propria-i piele, de când s-a convertit la catolicism la douăzeci şi doi de ani în Nottingham. Ştim de la biografii lui că acest lucru l-a frământat toată viaţa, relaţiile lui cu diferite amante devenind dificile, şi mai ales cu aceea care ba servit drept model pentru personajul Sarah Miles şi căreia îi este dedicată cartea *The end of Affaire*. Dar chiar şi în romanele în care apar întâmplări reale, atât de personale, Graham Greene ni se pare un scriitor mai superficial şi mai previzibil – mai aproape de cultura comercială şi populară decât de cea artistică şi creativă – decât un E.M. Forster, o Virginia Woolf sau un William Faulkner. Şi asta nu din pricina subiectelor tratate – care uneori ar fi putut, ca în cazul acestui roman, să aibă un substrat moral şi psihologic adânc –, ci datorită formei convenţionale şi simple în care le-a plăsmuit, o formă care le-a făcut şi facile şi amuzante, dar şi banale; ideale pentru ecranizările cinematografice. (De aceea istoriile sale aveau succes pe ecran, iar unele pe care le-a scris direct pentru a fi ecranizate sunt magnifice, de pildă filmul *Al treilea om*.) în literatură nu e niciodată esenţial subiectul; importante simt stilul şi ordinea-forma – fiindcă ele decid dacă o operă e profundă sau lipsită de conţinut, splendidă sau golită de semnificaţii. Faulkner a scris romane nemuritoare ca *Sanctuar* şi *Pe patul de moarte* abordând cel mai absurd şi mai truculent subiect.

În *Sfârşitul unei iubiri* stilul şi structura ficţiunilor lui

Graham Greene ating apogeul şi îşi dezvăluie limitele. Claritatea şi transparenţa limbajului ating asemenea extreme, încât anulează idealul flaubertian al invizibilităţii: s-ar zice că povestea se autocreează înaintea noastră, fără a avea nevoie de cuvinte. Structura e legată strict de subiect şi se folosesc cât mai puţine mijloace de expresie. Pe lângă Bendrix, mai există un al doilea narator-personaj, jurnalul lui Sarah fiind transcris literalmente în capitolele respective ea vorbeşte la persoana întâi – iar cronologia, urmărind două momente din trecut, unul îndepărtat şi altul apropiat, conferă povestirii perspectivă şi incertitudine. Personajele par toate nişte instrumente, care se supun voinţei naratorului. Excepţie face Sarah, cel mai reuşit personaj feminin din întreaga lui operă, care de-a lungul cărţii evoluează şi se emancipează, nemaiavând nicio legătură cu persoana pe care îşi închipuie c-o evocă amantul ei. Când intensitatea dramei lui Sarah se dezvăluie după moarte, cu scrupulele, puritatea şi suferinţa ei de nedescris, în faţa noastră evoluează un personaj care până atunci părea o femeiuşcă din clasa de mijloc, cu un mariaj nefericit, fără mistere şi viaţă interioară, în aceste pagini, aproape ultimele, povestea capătă o nouă valenţă, încărcându-se retroactiv cu o neaşteptată dimensiune spirituală şi morală, faţă de ceea ce părea a fi banala poveste a unui adulter, foarte bine relatată.

Cu *Sfârşitul unei iubiri* Graham Greene s-a apropiat cel mai mult de capodoperă. De ce n-a reuşit să scrie nicio capodoperă, având această excelentă menire, o cultură extraordinară şi iubind aşa de mult literatura? Ce i-a lipsit? Două lucruri, greu de definit, care se află în fiecare mare roman, dar nu şi în cărţile lui: o ambiţie fără margini şi o doză de sminteală (i-am putea spune nebunie). Călător neobosit, aventurier împins de curiozitate să trăiască războaie, revoluţii, nenorociri şi să cunoască cele mai pitoreşti şi mai diverse tipologii umane pe întreaga planetă, când trebuia să se aşeze şi să scrie, Greene îşi pierdea acel elan, acea vocaţie a riscului care-l făcuse să

joace ruleta rusească în adolescenţă şi devenea un condeier eficient, timid şi funcţional, mulţumit să poată spune o poveste care să-l facă pe orice cititor să petreacă un moment fericit şi plăcut. A reuşit ce şi-a propus ca scriitor, cu certitudine, dar ce şi-a propus a fost întotdeauna puţin şi sub nivelul talentului lui.

Londra, 7 iulie 1999

STRĂINUL (1942)

Albert Camus

Străinul trebuie să moară

Alături de *Omul revoltat*, *Străinul* este cea mai bună carte scrisă de Camus. S-a ivit, se pare, ca proiect, în august 1937, deşi într-o variantă destul de vagă, pe când Camus se afla în convalescenţă într-un sanatoriu din Alpi după una din numeroasele recidive ale tuberculozei de care se îmbolnăvise în 1930. În *Camets* (Carnete) afirmă că a terminat romanul în mai 1940. (Dar a fost publicat doar în 1942, la Gallimard, graţie lui André Malraux, care fusese unul dintre modelele literare ale tânărului Camus.)

Epoca şi împrejurările în care a fost conceput *Străinul* sunt ilustrative. Pesimismul rece care se resimte în roman în abordarea societăţii şi a condiţiei umane a fost legat, fără îndoială, de boala care slăbea tot mereu trupul acesta sensibil şi de atmosfera neliniştită a Europei care trăia sfârşitul perioadei postbelice şi începutul celei de-a doua conflagraţii mondiale.

Cartea a fost receptată ca o metaforă despre nedreptatea lumii şi a vieţii, o ilustrare literară a acelei „sensibilităţi absurde” pe care Camus o descrisese în *Mitul lui Sisif*, eseu publicat la puţin timp după roman. Sartre a fost cel care a făcut legătura dintre cele două texte, într-un strălucit comentariu la *Străinul*. Meursault ar fi întruchiparea omului azvârlit într-o existenţă fără sens, victima unor mecanisme sociale care, dincolo de cuvintele mari – Dreptul, Justiţia –, ascundeau doar lucruri gratuite şi lipsă de raţiune. Rudă apropiată a anonimilor eroi kafkieni, Meursault personifică situaţia patetică a individului a cărui soartă depinde de forţe cu atât mai

puţin controlabile cu cât sunt mai confuze şi mai arbitrare.

Dar foarte curând s-a ivit o interpretare „pozitivă” a romanului: Meursault ca prototip al omului autentic, eliberat de convenţii, incapabil să înşele, pe care societatea îl condamnă pentru incapacitatea lui de a spune minciuni sau de a născoci ceea ce de fapt nu simte. Camus însuşi a încurajat această interpretare a personajului, notând în prefaţa unei ediţii nord-americane a *Străinului*: „Eroul cărţii e condamnat fiindcă nu intră în joc… fiindcă nu vrea să mintă. A minţi nu înseamnă să spui numai ceea ce nu este. Înseamnă mai ales să spui mai mult decât este, iar raportat la sufletul omului, înseamnă să spui mai mult decât simţi. Asta e ceea ce facem cu toţii, zilnic, ca să ne simplificăm viaţa, în ciuda aparenţelor, Meursault nu vrea să simplifice viaţa. El spune ce este, refuză să-şi mascheze sentimentele şi imediat societatea se simte ameninţată… Aşadar, nu greşim prea mult dacă vedem în *Străinul* povestea unui om care, fără a face pe eroul, acceptă să moară pentru adevăr”.

Aceasta este o interpretare valabilă – deşi, vom vedea, incompletă – care a devenit aproape canonică în studiile despre Camus: *Străinul* ca pledoarie împotriva tiraniei convenţiilor şi minciunii care domină viaţa socială. Martir al adevărului, Meursault merge la închisoare, este condamnat şi, se presupune, ghilotinat pentru incapacitatea-i ontologică de a-şi ascunde sentimentele şi de a face ceea ce fac toţi ceilalţi oameni: să joace teatru. Pentru Meursault e imposibil, de exemplu, să simuleze la înmormântarea mamei mai multă tristeţe decât simte şi să rostească acele cuvinte pe care te aştepţi să le zică un fiu în asemenea împrejurări. Şi nici nu poate – chiar dacă asta îl va costa viaţa – să se prefacă la tribunal că se căieşte pentru că a omorât. Pentru asta e pedepsit el, nu pentru crima comisă.

Robert Champigny, în cartea sa dedicată romanului lui Camus: *Sur un heros paien* (Paris, Gallimard, 1959), a explicat probabil cel mai bine această interpretare. El ne asigură aici că Meursault este condamnat fiindcă respinge

„societatea teatrală, cu alte cuvinte nu acea societate alcătuită din fiinţe naturale, ci pe cea privită ca ipocrizie consacrată”. Prin comportamentul său „păgân” – adică neromantic şi necreştin – Meursault reprezintă o respingere vie a „mitului colectiv”. Moartea-i probabilă sub ghilotină este, aşadar, moartea unui om liber, un act eroic şi edificator.

Această interpretare a *Străinului* mi se pare parţială, insuficientă. Fireşte că modul în care este judecat Meursault este scandalos din punct de vedere etic şi juridic, fiind o parodie de justiţie. El este condamnat nu pentru asasinarea arabului, d pentru conduita lui antisodală, pentru psihologia şi morala-i excentrică, ce diferă de cea acceptată de societate. Comportamentul lui Meursault scoate la iveală incapalitatea şi viciile de administraţie ale justiţiei, precum şi murdăriile ziariştilor.

Dar de aici până la a acuza societatea care-l condamnă fiindcă ea e „teatrală” şi se bazează pe „un mit colectiv” mi se pare deja prea mult. Societatea modernă nu este mai teatrală decât altele; toate au fost şi vor fi aşa, fără excepţie, chiar dacă spectacolul oferit va fi diferit. Nu există sodeta-te, deci convieţuire, fără un consens din partea celor ce o alcătuiesc care să nu aibă anumite reguli şi obiceiuri ce se impun respectate de către toţi. Fără această înţelegere, n-am putea vorbi despre „societate”, d despre o junglă de bipezi liberi în care ar supravieţui doar cei mai puternici. Şi Meursault, cu felul lui de a fi, interpretează un rol: acela de a fi liber până la extrem, indiferent la regulile pe care le presupune sodabilitatea. Problema pe care ne-o pune romanul este mai degrabă aceasta: e preferabil să fii ca Meursault sau ca cei care-l condamnă?

Lucrul e discutabil. În ciuda celor insinuate de autor, romanul nu oferă nicio concluzie în privinţa aceasta: cititorului îi revine sarcina de a trage concluziile.

„Mitul colectiv” este pactul tadt care le permite indivizilor să trăiască în comunitate. Acesta are un preţ pe care omul-fie că ştie, fie că nu – trebuie să-l plătească:

renunţarea la suveranitatea absolută, la anumite dorinţe, impulsuri, fantezii, care, dacă s-ar materializa, ar deveni periculoase pentru ceilalţi. Tragedia lui Meursault este aceea a individului a cărui libertate a fost mutilată pentru ca viaţa colectivă să devină posibilă. Prin individualismul său feroce, de nereprimat, personajul lui Camus reuşeşte să ne emoţioneze şi să trezească în noi o obscură solidaritate: în adâncul nostru, al tuturor, se află un sclav nostalgic, un prizonier care şi-ar dori să fie la fel de spontan, de sincer şi de antisocial ca Meursault.

În acelaşi timp, însă, trebuie să recunoaştem că societatea nu se înşală când vede în Meursault un duşman, o persoană care ar putea contribui la dezintegrarea societăţii dacă exemplul său i-ar influenţa şi pe alţii.

Povestea lui reprezintă o demonstraţie dureroasă, dar fără echivoc, a necesităţii „teatrului”, a ficţiunii, sau mai brutal spus, a minciunii în cadrul relaţiilor umane. Ascunderea sentimentului este indispensabilă pentru a se asigura coexistenţa socială, o formă care, deşi pare lipsită de conţinut şi forţată din perspectivă individuală, capătă substanţă şi se impune din punctul de vedere al comunităţii. Aceste sentimente fictive sunt convenţii ce sudează pactul colectiv, fiind asemenea cuvintelor, aceste convenţii sonore care fac posibilă comunicarea dintre oameni. Dacă oamenii ar fi, ca Meursault, doar instinct pur, atunci ar dispărea nu numai familia, ci şi societatea în general, iar oamenii ar sfârşi prin a se omorî între ei în acelaşi mod absurd în care Meursault îl ucide, pe plajă, pe arab.

Unul dintre marile merite ale *Străinului* îl constituie economia stilului său. La apariţia cărţii, s-a spus despre ea că rivalizează în acurateţe şi concizie cu proza lui Hemingway. Dar ea este mult mai elaborată şi mai intelectuală decât a nord-americanului. Este atât de dară şi de precisă încât nu pare scrisă, d spusă sau, mai bine zis, auzită. Caracterul ei esenţial, lipsa totală de artificii, stilul fără înflorituri şi complezenţe contribuie în mod decisiv la verosimilitatea acestei poveşti neverosimile. În ea, stil şi

personaj se confundă: Meursault este şi el transparent, direct şi elementar.

Cumplită este la el indiferenţa lui faţă de ceilalţi. Marile idei, cauze sau teme – dragostea, religia, justiţia, moartea, libertatea – îl lasă rece. Faptul că vecinul lui, Raymond Sintes, îşi bate iubita maură nu-i trezeşte niciun sentiment de milă, ba din contră, n-are nimic împotrivă să-i fie martor individului pentru a-i furniza un alibi la poliţie. Dar nici măcar asta n-o face din afecţiune sau prietenie, d pur şi simplu din neglijenţă, am putea spune. În schimb, micile detalii sau anumite episoade cotidiene i se par interesante – cum ar fi de pildă relaţia traumatizantă dintre bătrânul Salmadano şi câinele lui –, acestora acordându-le importanţă şi privindu-le chiar cu simpatie. Dar lucrurile care-l emoţionează cu adevărat n-au nicio legătură cu oamenii, ci cu natura şi cu anumite peisaje pe care el le-a privat de tot ce este omenesc, transformându-le în realităţi senzoriale: vânzoleala din cartierul lui, mirosurile verii, plajele cu nisipuri fierbinţi.

E un străin în sensul radical al cuvântului: comunică mai degrabă cu obiectele decât cu oamenii, iar pentru a menţine o relaţie cu aceştia din urmă, trebuie să-i preschimbe în animale ori în lucruri. Iată de ce se înţelege atât de bine cu Maria, ale cărei rochii, sandale şi trup ating în el o coardă sensibilă. Fata nu trezeşte în el un sentiment, deci ceva durabil, ci doar rafale de dorinţe. La ea îl interesează doar partea animalică, instinctul, sau, mai bine zis, ceea ce este în ea instinctiv şi animalic. Lumea lui Meursault nu este păgână, este o lume dezumanizată.

Ciudat e totuşi că, deşi este un tip antisodal, Meursault nu e un revoltat, fiindcă nu descoperim în el nici urmă de nonconformism. El nu acţionează potrivit unui principiu sau unui crez ce l-ar determina să sfideze regulile societăţii: el este pur şi simplu aşa. Respinge pactul social, nesocoteşte convenţiile şi formele ce susţin viaţa colectivă în mod firesc şi aproape fără să-şi dea seama de asta (cel puţin până când este condamnat). Pasivitatea, dezinteresul lui simt, fără îndoială, mai grave decât greşeala lui, în

viziunea celor care-l judecă. Dacă ar fi avut idei sau judecăţi de valoare cu care să-şi fi justificat faptele şi felul de a fi, poate că judecătorii lui ar fi fost mai binevoitori. Aceştia ar fi putut lua în considerare posibilitatea de a-l reeduca, de a-l convinge să accepte norma colectivă. Dar, fiind aşa cum este, Meursault e incorigibil şi, ca atare, irecuperabil pentru societate. În contact cu el, limitele, excesele şi lucrurile ridicole ce fac parte din „mitul colectiv”, din pactul social, ies la iveală; tot ce e fals şi absurd în viaţa comunităţii pentru individul izolat, oricare ar fi. el, nu numai pentru un personaj anormal ca Meursault.

Când procurorul spune despre el că nu poate face nimic „într-o societate ale cărei reguli nu le cunoaşte”, are dreptate. Bineînţeles că, din prisma magistratului, Meursault este un fel de monstru. Pe de altă parte, cazul său ne arată latura monstruoasă, mutilantă a societăţii, fiindcă până şi în cea mai liberă societate vor exista întotdeauna oprelişti şi pedepse împotriva libertăţii absolute la care aspiră, în adâncul inimii, oricare om.

Şi totuşi, în pesimismul existenţial al *Străinului* pâlpâie uşor o urmă de speranţă: nu este resemnare, ci luciditate, şi apare în acel extraordinar paragraf final în care Meursault, calmat după furia pe care i-o provocase preotul care voia să-l îmblânzească prin pietate, îşi asumă cu senină încredere destinul său de om expus „blândei indiferenţe a lumii”.

Pesimismul lui Camus nu este defetist, d, dimpotrivă, el îndeamnă la acţiune sau, mai precis, la revoltă. La terminarea lecturii, cititorul are probabil sentimente contradictorii faţă de Meursault. De un singur lucru însă e convins: că lumea e prost alcătuită şi că ar trebui schimbată.

În final, romanul nu sugerează nici implicit, nici explidt că *dacă aşa stau lucrurile* trebuie să ne resemnăm să acceptăm o lume organizată de fanatid ca judecătorul de instrucţie sau de avocăţei histrionid ca procurorul. Ambele personaje ne repugnă. Chiar şi preotul ne displace

din pricina inflexibilităţii şi lipsei lui de taci. Prin comportamentul lui ciudat, Meursault demonstrează precaritatea şi morala îndoielnică a convenţiilor şi a riturilor civilizaţiei. Atitudinea-i diferită de cea a cetăţeanului normal scoate în evidenţă ipocrizia şi minciunile, greşelile şi nedreptăţile pe care le implică viaţa socială. Totodată, ea dezvăluie acea mutilare-sau, în termeni freudieni, reprimare – a libertăţii individuale, a acelor instincte şi dorinţe de care are atâta nevoie existenţa gregară.

Deşi e foarte vizibilă influenţa lui Kafka şi cu toate că romanul filosofic sau cerebral, care era la modă în perioada existenţialistă, a căzut în dizgraţie, *Străinul* se mai cifeşte şi se mai comentează şi în epoca noastră, o epocă foarte diferită de aceea în care îşi scria cartea Camus. Interesul pentru ea rezidă dintr-un motiv mult mai important, dincolo de structura-i impecabilă şi de frumuseţea discursului.

Asemeni fiinţelor vii, romanele cresc şi, adesea, îmbătrânesc şi mor. Cele care supravieţuiesc îşi schimbă pielea şi existenţa precum şerpii sau larvele care se preschimbă în fluturi. Aceste romane spun noilor generaţii lucruri diferite de cele pe care le-au spus cititorilor la apariţia lor şi uneori lucruri pe care autorul nu s-a gândit niciodată să le transmită. Pe cititorii de azi şi mai ales pe cei ai unei Europe prospere, încrezătoare şi hedoniste, deosebită de aceea temătoare, năucă şi dezastruoasă în care a fost publicat *Străinul*, solitarul protagonist al acestei ficţiuni îi poate atrage prin ceea ce este epicureic în el, omul încântat de trup şi mândru de instinctele lui, care îşi asumă dorinţele şi poftele elementare fără ruşine şi patetism, ca pe un drept firesc. Din tot focul de artificii care a fost „revoluţia din mai 1968”, cu larma grozavă iscată de tinerii nemulţumiţi de societatea şi epoca lor, vag idealişti, generoşi şi confuzi, acesta pare să fi fost singurul bun câştigat năzuinţele omeneşti ies din ascunzătorile în care le izolase corpul social şi încep să dobândească drept de cetăţenie.

Şi în această civilizaţie, cu dorinţe liber exprimate – civilizaţie ce pare să se ivească – Meursault ar fi fost pedepsit pentru că a ucis un om. Dar nimeni nu l-ar fi trimis la ghilotină, învechită maşinărie care a prins rugină într-un muzeu şi, mai ales, nimeni n-ar fi fost şocat de dezinteresul lui visceral pentru semeni, de egoismul lui feroce. Asta trebuie să ne bucure? E oare un progres faptul că un Meursault imaginat de Camus cu o jumătate de secol în urmă ne apare ca o premoniţie a unui prototip contemporan? Fără îndoială că civilizaţia occidentală a doborât bariere indispensabile şi este astăzi mai liberă, mai puţin opresivă în privinţa sexului, a condiţiei femeii, a moravurilor în general decât cea care (probabil) a tăiat capul lui Meursault. Dar în acelaşi timp nu se poate spune că această libertate cucerită în diverse domenii ar reflecta o sensibilă îmbunătăţire a calităţii vieţii, o cultură bogată care să fie accesibilă tuturor sau cel puţin majorităţii oamenilor. E) împotrivă, s-ar zice că în numeroase cazuri, libertăţile abia câştigate erau minimaliza te şi devalorizate – transformându-se în noi forme de nonconformism – de către norocoşii lor beneficiari.

Străinul, ca şi alte romane bune, şi-a devansat epoca, anticipând deprimanta imagine a unui om pe care libertatea de care dispune nu-l înalţă nici din punct de vedere moral, nici cultural, ci mai degrabă II de spiritualizează, privându-l de sentimentele de solidaritate, de entuziasm şi de ambiţie şi făcându-l să devină pasiv, expus rutinei şi instinctiv într-un grad aproape animalic. Nu cred în pedeapsa cu moartea şi eu nu l-aş fi trimis la eşafod, dar dacă i s-a rostogolit capul sub ghilotină, nu trebuie să-l plângem.

Londra, 5 iunie 1988

FERMA ANIMALELOR (1945)

George Orwell

Socialist, adept al libertăţii şi anticomunist *r*

I. Leul şi unicornul

Forţele politice conservatoare au folosit în mod tendenţios, în timpul războiului rece, ficţiunile

antitotalitare ale lui George Orwell-*Ferma animalelor* şi *1984* – distorsionând imaginea acestui scriitor, astfel că mulţi nu ştiu astăzi că el a fost un critic vehement al Uniunii Sovietice şi al comunismului, nu în numele *statu-quo-ului*, ci în numele revoluţiei socialiste, considerată de el compatibilă cu democraţia şi libertatea şi unicul sistem capabil să confere acestor valori un conţinut real, împărtăşit de toţi membrii societăţii. Şi nu ştiu că în timp ce denunţa crimele şi regimul represiv al lui Stalin, luptătorul voluntar al Republicii spaniole împotriva revoltei franchiste era şi un critic implacabil al sistemului capitalist şi al imperialismului, denunţate în articole şi eseuri dintre cele mai reuşite. Adevăratul Orwell e o figură mult mai contradictorie şi mai complexă decât ne apare în imaginea ce prevala asupra lui; el semăna foarte mult cu Albert Camus, nu numai în privinţa talentului literar, ci şi a lucidităţii politice şi a curajului moral.

Textul care-i defineşte mai bine poziţia politică şi tipul de socialism apărat este *The Lion and the Unicom. Socialism and the english Genius*, pamflet strălucitor şi polemic, scris între august şi octombrie 1940, la Londra, când Anglia lupta de una singură împotriva înaintării nazismului în întreaga Europă.

Zgomotul şi oroarea războiului constituie fundalul acestui eseu în care Orwell, printr-un limbaj precis şi direct, şi prin derutanta sinceritate a declaraţiilor sale politice – în care nu există nici urmă de calcul şi oportunism → vorbeşte, din perspectiva conflagraţiei mondiale, despre patriotism, revoluţie, socialism şi ordinea stabilită în Marea Britanie. Atmosfera funestă a momentului e recreată magistral în prima frază a textului: „Când scriu aceste rânduri, fiinţe extrem de civilizate zboară deasupra capului meu, încercând să mă ucidă”.

Cartea ne dezvăluie un Orwell optimist-gânditorii bine intenţionaţi l-ar numi „constructiv” – convins că socialismul câştigă teren în Anglia şi că acest lucru se va accelera datorită războiului, ducând la o revoluţie ce va schimba radical societatea engleză. Cum anume? Abolind

privilegiile economice şi nedreptăţile sociale şi reducând inegalităţile la un nivel minim tolerabil, definit astfel: raportul dintre venitul maxim şi cel minim să fie sub zece la unu. Acest socialism va avea o vocaţie a libertăţii, salvând ce e mai bun din tradiţia engleză: practicile democratice, toleranţa, respectul şi legea percepută ca fiind superioară Statului însuşi, spiritul angajant, înţelegerea, cordialitatea (*gentleness*) şi poate chiar proverbialul insularism britanic.

Această gândire politică nu e neapărat ideologică, nefiind abstractă, d concretă şi personală, ca în toate textele lui Orwell. Deşi uneori regăsim în ea generalizări discutabile ori profeţii apocaliptice (avea predispoziţia asta) care, judecate în timp, s-au dovedit extrem de greşite şi chiar absurde. În pofida pronosticurilor lui, Marea Britanie n-a avut nevoie de o revoluţie socialistă ca să-l învingă pe Hitler, şi spre deosebire de afirmaţiile lui emfatice, capitalismul nu numai că a supravieţuit celui de-al doilea război mondial în propria lui ţară şi în restul Occidentului, ci a sfârşit chiar prin a îngropa socialismul (din viziunea lui) în întreaga lume.

Dar aceste erori în anticiparea istoriei sunt compensate în *Leul şi unicornul* de analize şi viziuni ce scot în evidenţă inteligenţa politică şi pragmatismul. Multe din temele dezvoltate de Orwell constituie şi acum motive de controversă.

De exemplu, apărarea pătimaşă a „culturii naţionale” ca factor politic. Orwell le reproşează ideologilor de stânga că s-au îndepărtat de realitatea socială, încăpăţânându-se s-o fixeze în schema luptei de clasă şi a contradicţiilor economice dintre diferite sectoare ale producţiei, dispreţuind „cultura comună” din fiecare ţară, totalul valorilor, obiceiurilor, credinţelor, riturilor, prejudecăţilor şi simpatiile ce alcătuiesc „caracterul naţional”. E o temă delicată, pândită de demagogie şi clişee, dar Orwell evită cele două pericole, dezvoltând-o nu neapărat într-un mod convingător, ci într-unul profund şi original. îi critică pe intelectualii britanici, dar îi atacă şi pe cei de pe alte

latitudini, care la fel de absurzi ca şi primii – încercând să explice totul prin relaţiile de producţie şi contradicţiile de clasă – au subestimat alţi factori, regionali sau naţionali, eludând adevărata natură a problemelor. Asta i-a dus la un fel de idealism inversat, descoperind probleme acolo unde nu existau sau oferind soluţii greşite celor de la putere.

În Anglia, afirmă Orwell, diviziunea economică a claselor sociale nu reprezintă o piedică pentru existenţa unor legături culturale şi istorice foarte adânci, de unde şi acel sentiment de unitate naţională: patriotismul. îl defineşte astfel: „Un devotament faţă de ceva presimţit ca mistic identic cu sine însuşi, deşi schimbător”. Neînţelegerea forţei acestor legături existente în Anglia, în pofida nepotrivirilor datorate bogăţiei, puterii şi educaţiei, înseamnă subestimarea unui factor cu consecinţe decisive în viaţa politică şi funcţionarea societăţii. Orwell reproşează *intelligentsiei* socialiste că îi este ruşine de cultura naţională, dispreţuind-o sau negând-o în numele unui internaţionalism care a despărţit-o de mase şi a vehiculat ideea că patriotismul este un monopol ai dreptei. Pentru ca socialismul să iasă din ghetoul în care s-a refugiat şi să cucerească mulţimile trebuie ca *intelligentsia* să salveze patriotismul pentru stânga pentru revoluţie –, cu alte cuvinte, să revendice acea moştenire culturală ce va conferi trăsături specifice socialismului britanic.

Fireşte că aceste idei, periculos de asemănătoare cu postulatele naţionaliste – cu irealitatea naţiunii percepută ca o esenţă metafizică, influenţând în mod egal toţi membrii colectivităţii –, trebuie analizate în contextul în care scria Orwell. Scria în timpul unui război ce ameninţa cu subjugarea Marii Britanii şi înfrângerea ei de către naziști, cerându-le celor care îi rezistau (în condiţii de inferioritate) lui Hitler să apeleze la argumente în favoarea unităţii şi întăririi rezistenţei. În astfel de împrejurări puterea iraţională a naţionalismului se exercită cu o asemenea forţă, că nici cele mai luminate minţi nu-i pot opune rezistenţă.

Dar Orwell însuşi dovedeşte în acest eseu că o asemenea concepţie despre unitatea naţională e departe de realitate; criticile intelectualilor de stânga nu se compară câtuşi de puţin cu duritatea feroce cu care descrie clasa conducătoare britanică: alai de „fantome” şi „cadavre” ce trăiesc în trecut şi se refugiază în „prostie” pentru a nu sesiza dezastrul inevitabil şi iminent. Anglia, „ţara cea mai clasistă din câte există sub soare”, după Orwell, „este o familie cu cei mai răi membri la conducere”. (Frumoasa frază, sărăcită în traducerea mea, *Engicând is afamily with the wrong members în control*, e valabilă, fireşte, pentru toate ţările lumii.) în această familie s-ar putea lua măsuri revoluţionare ce vor stabili relaţii solidare şi demne, care acum strălucesc prin absenţă, dacă mediocrii ar fi îndepărtaţi din posturile deţinute, fără a avea vreun merit. Care simt reformele absolut necesare pentru această versiune orwelliană a socialismului? Multe dintre ele coincid punctual cu cele ale socialismului marxist, mai ales în domeniul economic. Naţionalizarea pământurilor, minelor, căilor ferate, băncilor, ramurilor principale ale industriei, închiderea colegiilor private şi plafoane stricte, astfel ca diferenţa dintre cel mai mare venit şi cel mai mic să nu depăşească zece procente. Camera Lorzilor va fi abolită, dar poate că monarhia decorativă va supravieţui.

Ce se întâmpla însă cu Imperiul, cu vasta colecţie de ţări şi culturi supuse coroanei britanice, reprezentând în acea perioadă peste o cincime din planetă? Orwell a fost un antiimperialist convins de când fusese poliţist în Birmania, o colonie engleză, iar două dintre cele mai bune eseuri ale lui, *A hanging* şi *Shooting an elephant*, simt înverşunate exorcisme morale ale colonialismului. E clar că nu-şi făcea nicio iluzie despre adevărata natură a sistemului imperialist, lucru remarcat şi în această carte în care afirmă că democraţia poporului englez se plăteşte „cu sudoarea acelor *coolies*”. Totuşi, prefigurând o Anglie revoluţionară, nu pomeneşte despre acordarea automată a independenţei Indiei şi a celorlalte colonii, ci menţionează

o alianţă sau o asociere, fără vasalitate şi exploatare. Libertatea coloniilor ar fi o catastrofă – afirmă autorul – fiindcă ar însemna ca ele să ajungă sub tutela Japoniei, a Rusiei sau a puterilor fasciste. Pe de altă parte, nicio colonie nu dispune de specialişti şi tehnicieni „ca să se poată administra ea însăşi”. Dreptul la independenţă le va fi recunoscut însă de îndată ce vor să şi-l asume. Dar, adaugă el – şi aici iarăşi alunecă în ireal această carte atât de realistă → niciuna dintre colonii nu va recurge la această opţiune, putând avea raporturi echitabile şi libere cu vechea metropolă. Curioasă subestimare a factorului naţionalist într-un eseu în care Orwell susţine cu atâta convingere influenţa trăsăturilor specifice fiecărei culturi sau naţiuni în procesul istoric. Dar la puţin timp după publicarea eseului *Leul şi unicornul*, coloniile engleze au avut posibilitatea de a-şi schimba statutul, în cadrul procesului de decolonizare de după război, şi naţionalismul a prevalat asupra tuturor consideraţiilor pragmatice. Şi fără nicio excepţie, toate coloniile au ales independenţa.

Nu e singura naivitate din acest eseu, printre atâtea pagini stimulante. Mai există una, mult mai gravă, pe care istoria recentă va trebui s-o rectifice. Mă refer la ipoteza (de valoare axiomatică pentru Orwell) eliminată pe bună dreptate din programele majorităţii partidelor socialiste, conform căreia economia de stat e mai eficientă decât cea privată, iar planificarea asigură o mai mare productivitate decât piaţa liberă. Astfel naţionalizarea mijloacelor de producţie, gestionate de Stat, ar fi de-ajuns pentru a exista o justă împărţire a bogăţiei, iar privilegiile şi inegalităţile sociale ar dispărea.

Inutil să ne mai întrebăm dacă după şaizeci de ani Orwell ar fi continuat să propună această reţetă împotriva nedreptăţii, sau dacă omul onest şi pragmatic care era şi-ar fi reconsiderat părerea după lecţiile oferite de istoria recentă. Cert e că nu putem şti ce-ar fi făcut, zis, apărat sau detestat Orwell în zilele noastre. Singurul lucru evident e că, aşa cum a avut dreptate în atâtea privinţe, când contemporanii lui s-au înşelat – de pildă să lupte

împotriva tuturor sistemelor totalitare –, în alte privinţe a greşit, şi asta a fost una dintre greşeli. Astăzi ştim că economia centralizată suprimă libertatea, mărind grav birocraţia şi creând astfel o clasă privilegiată şi mai incapabilă decât cea criticată de Orwell în eseul lui, la fel de perfidă şi de avidă să-şi apere privilegiile, beneficiile, autorizaţiile speciale, monopolurile, nivelul de viaţă, prerogative presupuse de exercitarea puterii verticale într-o societate în care se simte intangibilă şi universală, fiindcă libertatea nu există. Ca adversar implacabil al totalitarismului, Orwell îşi făcea în privinţa asta nişte iluzii nefondate în lupta lui împotriva nedreptăţii, fiecare epocă având caracteristicile ei schimbătoare. Ştim acum că Statul este reprezentarea reală şi concretă a unui popor doar ca ficţiune juridică, chiar şi în societăţile democratice, unde această ficţiune e mult mai puţin îndepărtată de realitate decât în regimurile totalitare. În lumea reală, Statul e patrimoniul unei anumite colectivităţi, care dacă acumulează puterea nemăsurată ce-i asigură controlul întregii economii, sfârşeşte prin a o folosi în folosul ei şi împotriva intereselor majorităţii pe care, teoretic, o reprezintă. Dispare diferenţa dintre Stat şi guvern, iar cel care deţine puterea *este* Statul. Acest lucru atrage după sine privilegii şi nedreptăţi mai grave decât ar permite o economie privată, aflată în mâinile societăţii civile. Aceasta-bine reglementată printr-o legislaţie corespunzătoare şi supusă vigilenţei unui Stat independent şi democratic – ar putea oferi diverse oportunităţi şi ar reduce diferenţele sociale şi economice pe care Orwell, socialistul adept al libertăţii, le-a combătut continuu.

La trei ani după scrierea acestui eseu aproape uitat astăzi, Orwell şi-a continuat lupta scriind o parabolă ce va avea repercusiuni în întreaga lume.

n. Ferma animalelor

Orwell a scris *Ferim animalelor* între noiembrie 1943 şi februarie 1944. Dar ideea acestei parabole politice i-a venit de când s-a întors din Spania, după cum a scris într-o prefaţă pentru ediţia ucraineană a cărţii (1947).

Intenţiona, a explicat el, să descrie „mitul sovietic într-o poveste care putea fi înţeleasă de toată lumea şi tradusă fără dificultate în orice limbă”.

A reuşit mai mult de atât: într-o fabulă simplă a sintetizat probleme politice cruciale, punând la îndoială cele mai dragi utopii din epocă: egalitarismul şi colectivismul ca panaceu pentru abolirea injustiţiilor sociale şi a exploatării economice. Cartea nu şi-a pierdut, în timp, actualitatea. În schimb nu mai e o simplă diatribă antisovietică, cum fusese considerată la apariţie, devenind mai puţin conjuncturală. E o alegorie despre persistenţa injustiţiei şi a minciunii, cu altă retorică şi altă înfăţişare de-a lungul timpului.

Anecdota parabolei e directă, clară şi schematică, ca într-o „poveste cu zâne” (cartea are acest subtitlu). Animalele din Manor Farm, o fermă condusă de un stăpân despotic, Mr. Jones, se revoltă împotriva lui, îl alungă şi creează o societate liberă şi egalitară, având la bază principiile unei noi ideologii: Animalismul. Scăpate de omul care le exploata, animalele vor lucra acum pentru colectivitate, vor crea o lume fără privilegii, în care vor împărţi frăţeşte eforturile şi beneficiile, în funcţie de capacităţile şi necesităţile fiecăruia.

Fabula continuă flexibil şi cu variante cronologice, traiectoria Revoluţiei Ruse. Cititorul recunoaşte în liderii revoltei animalelor principalii protagonişti ai acesteia şi momentele ei cruciale: colectivizarea, lupta împotriva forţelor contrarevoluţionare, anii de lipsuri şi foamete, eroismul şi marile sacrificii colective, certurile şi disputele dintre Stalin şi Troţki, epurările şi exterminarea opoziţiei interne, divinizarea lui Stalin. Totodată recunoaşte renaşterea privilegiilor şi a beneficiilor noii clase conducătoare, deformarea realităţii prin propagandă, corectarea istoriei în funcţie de necesităţile prezentului, apariţia unei clase birocratice, parazitare şi neproductive, şi dispariţia oricărei forme de protest, chiar şi a conştiinţei critice prin intimidare, spălarea creierului, corupţie ori crima ordonată de noul stăpân atotputernic şi falanga lui

de pretorieni. La sfârşitul fabulei animalele îi pândesc – uimite şi derutate-pe Napoleon şi pe ceilalţi porci cum fraternizează cu foştii exploatatori, oamenii, stăpânii fermelor vecine, bând, mâncând şi ciocnind împreună cu ei, împăcaţi şi complici în dorinţa de a obţine cel mai mare profit şi de a-i plăti cât mai prost pe cei pe care-i au în subordine. Oameni şi porci au devenit unul şi acelaşi lucru.

În pofida intenţiilor lui Orwell însuşi, care-şi propunea după cum spunea – să contribuie la „distrugerea mitului sovietic”, acest lucru fiind esenţial „dacă se dorea retrăirea mişcării socialiste”, cartea lui dezbate nu o revoluţie anume, ci toate revoluţiile, revoluţia în mod abstract, deci rezolvarea totală şi definitivă a problemei injustiţiei economice şi sociale, prin îndepărtarea violentă de la putere a exploatatorilor de către clasa exploatată.

Cartea lui Orwell reprezintă nu numai o parabolă antitotalitară, ci şi o critică adusă utopiei. Ea dezvăluie degradarea, în practica cotidiană, a unui ideal imposibil. Când a apărut, în mijlocul polemicilor şi atitudinilor inflexibile de la debutul războiului rece, a fost interpretată mai ales ca o acuzaţie adusă deformărilor staliniste ale idealului egalitar şi colectivist al socialismului. Dar o lectură actuală a cărţii ne face să observăm că eşecul descris nu vizează doar un *praxis*, ci şi teoria şi morala care-l inspiră. *Ferma animalelor* dovedeşte, cu timpul, că fundamentele teoriei şi moralei „Animalismului”, mască a comunismului, sunt ireale şi total înşelătoare. Dar nu din acest motiv trebuie considerată cartea (după cum s-a afirmat), profund pesimistă şi sceptică în privinţa posibilităţilor progresului uman. După părerea mea, asta înseamnă să tragem concluzii false din premise adevărate.

În generoasa listă de porund, proslăvită în *Ferma animalelor*, figura iniţial, la loc de cinste, un principiu devenit şi lege: „Toate animalele simt egale”. La sfârşitul cărţii, descoperim că animalele care conduc au corectat acest principiu, reformulându-l astfel: „Toate animalele sunt egale, dar unele sunt mai egale decât altele”. Această frauduloasă falsificare a idealului iniţial exprimă adevărata

realitate a fermei, în care domină inegalitatea absolută între cei ce poruncesc şi cei ce ascultă. Dar pe de altă parte, mai exprimă ceva mai puţin politic, şi mai permanent: o inegalitate care a existat dintotdeauna, diferită de cea pur politică, între animalele din fermă: între cele mai inteligente şi cele mai puţin inteligente şi stângace; între cele mai puternice şi cele mai slabe;

Între cele harnice şi cele mocăite; între cele viclene şi cele naive; între cele generoase şi cele egoiste şi meschine.

Aceste diferenţe, ce pot fi socotite individuale-între un Boxer şi un Squaler, între porci şi oi şi câini, între cai şi celelalte animale –, nu dispar când revolta triumfă şi omul este alungat din fermă. Egalitatea instaurată, chiar şi în acea primă fază de idealism generalizat, este pur şi simplu iluzorie, nu un fapt real şi tangibil. Practic, deşi a dispărut exploatatorul, diferenţele individuale împiedică realizarea idealului egalitar.

E prima cezură gravă, păcatul originar al rebeliunii: confundarea dorinţelor cu realitatea. Asta declanşează mecanismul fatidic ce va reînvia exploatarea şi nedreptatea, ce se doreau abolite odată cu înfrângerea domnului Jones.

În *Ferim aniimlelor* puterea n-ar fi niciodată absolută fără iluzia egalitară, care permite unei mici minorităţi de animale mai şmechere, mai ambiţioase şi mai lipsite de scrupule să le manipuleze pe celelalte spre a-şi satisface interesele, abuzând în mod cinic de naivitatea, simplitatea şi chiar bunătatea lor. Odată cu iluzia egalităţii, ficţiunea lui Orwell demonstrează că sursa abuzului n-o conferă doar posedarea bogăţiei, ci şi (sau poate mai ales) exercitarea puterii, a oricărei puteri. Este o altă morală a cărţii: puterea corupe totul, inclusiv revoluţia. Adevăratul proces de deteriorare începe când generoasa şi eroica revoltă a animalelor triumfă şi devine o forţă, deci când colectivitatea predă conducerea şi guvernarea câtorva lideri. Nu Napoleon, Squaler şi Snowball corup puterea, d aceasta îi corupe pe ei. Puterea îi face să profite de ea,

pentru a o extinde şi a o spori: exercitarea puterii îi transformă visceral pe porci, metamorfozându-i în oamenii de la sfârşit. Snowball, alter-ego al lui Troţki în carte, ar fi fost un lider mai puţin dictatorial dacă l-ar fi învins pe Stalin / Napoleon? Nimic nu demonstrează asta (poate doar faptul că trăind în preajma troţkiştilor spanioli, Orwell simţea o oarecare simpatie faţă de ei, ca victime ale persecuţiei stalinismului în lumea întreagă, dar nu-l poţi judeca pe învins dacă n-ai ocazia să vezi ce ar face dacă ar fi la putere).

Odată cu deteriorarea revoltei animalelor, puterea revine unuia dintre lideri. Într-o primă etapă, când puterea e diluată, fiind împărţită între forţele reprezentate de Snowball şi Napoleon, se menţine un fel de democraţie: au loc adunări la care asistă toate animalele, iar diferenţele simt generate de votul majorităţii. Dar când Napoleon câştigă teren faţă de adversarul lui, observăm că această putere cucerită se perverteşte: în loc s-o folosească spre a realiza idealurile revoltei, se serveşte de ea mai întâi spre a-şi elimina rivalul, iar apoi spre a împiedica pe viitor orice opoziţie şi critică adusă lui. Şi pentru asta Napoleon utilizează atât represiunea, cât şi manipularea conştiinţelor.

Şi are un colaborator foarte eficient: Squaler. Este intelectualul fermei, *raisonneur-vi* inteligent, iar noul stăpân îi foloseşte calităţile pentru a concepe sofismele şi miturile înşelătoare pentru cei simpli şi nechibzuiţi, cel ce rectifică retroactiv istoria pentru a justifica acţiunile liderului absolut şi a-i demonstra luciditatea, spiritul de prevedere şi curajul neştirbit în orice ocazie şi moment, cel care va îmbrăca minciunile în adevăruri şi adevărurile în minciuni, ajungând să demonstreze că conceptele adevăr şi minciună sunt total lipsite de substanţă obiectivă, fiind doar simple retorici reversibile folosite de putere în funcţie de necesităţile imediate. Dacă este cineva profund abject în ferma rebelă, acela este Squaler. Fiindcă el, graţie inteligenţei, capacităţii speculative, elocvenţei şi cunoştinţelor, contribuie, chiar mai mult decât Napoleon

însuşi, la degradarea idealului revoluţionar, golind de substanţă fiecare dintre principiile revoluţiei şi nesocotind eforturile şi sacrificiile animalelor generoase şi limitate ca Boxer, Benjamin şi Clover, lipsite de subtilitatea spirituală şi profunzimea intelectuală necesară pentru a sesiza cumplita înşelăciune căreia i-au căzut victime.

Ferma animalelor este fără îndoială o tulburătoare parabolă despre destinul revoluţiilor, ce sfârşesc prin a instaura nedreptăţi şi abuzuri identice sau mai rele decât cele abolite, şi a oferi puterea unor zei şi mai despotici decât cei detronaţi. Dar mi se pare o falsă extrapolare să conchidem că ea propune o viziune fatalistă asupra omului şi asupra istoriei, negând posibilitatea progresului, fiind filosofic defetistă şi conformistă. După părerea mea, parabola lui Orwell nu demonstrează că nu există soluţii. Mai degrabă că nu există soluţii definitive, ci provizorii şi precare, care tocmai de aceea trebuie apărate, revizuite şi reînnoite continuu. Nu ideea progresului e dezbătută aici. Chiar şi în momentele cele mai rele, de lipsuri şi abuzuri, Bower are senzaţia că revolta le-a adus o speranţă animalelor, speranţă care înainte nu exista. Importantă este ideea că singura formă de progres real o oferă finalismul revoluţionar, soluţia violentă, radicală şi *unică*. Dacă există un mesaj convingător în *Ferma animalelor*, acesta nu este în favoarea pasivităţii şi scepticismului, d împotriva soluţiilor utopice ireale, favorizându-le pe cele viabile, concrete şi pragmatice. Fixarea unor obiective irealizabile reprezintă condamnarea din start a eforturilor de ameliorare socială. Progresul e imposibil doar atunci când scopul depăşeşte posibilităţile reale ale omului. Iată de ce trebuie să fim mai puţin visători, mai puţin ideologici şi mai realişti când trebuie să facem faţă problemelor sociale, înţelegând că nu exploatarea economică reprezintă orna dintre cele mai grave nedreptăţi, d existenţa puterii: de aceea ea trebuie mereu controlată şi slăbită, altminteri va creşte şi va devia eforturile tuturor în beneficiul ei. *Ferma animalelor* este un semnal de alarmă împotriva naivităţii de a crede că unica sursă a răului rezidă în

exploatarea economică. De fapt simt mai multe şi progresul n-ar fi real şi posibil dacă ele nu sunt detectate şi combătute simultan în toate urzelile şi toate dedesubturile hăţişului social.

Londra, noiembrie 2000

FRUMOASA ROMANĂ (1947)

Alberto Moravia

Prostituată, filosoafă şi sentimentală

* /

Activitatea cea mai plăcută pe care am îndeplinit-o vreodată a fost aceea de ajutor de bibliotecar, într-un club elegant din Lima, pe vremea când eram student. Trebuia să stau acolo câte două ore în fiecare dimineaţă şi, teoretic, să cataloghez noile achiziţii. Dar în anul în care am lucrat în localurile lui britanice, clubul n-a achiziţionat nicio carte, astfel încât îmi petreceam cele două ore uitându-mă prin rafturile cu cărţi şi citind.

Era o bibliotecă impozantă sau, mai bine zis, fusese în trecut, fiindcă la un moment dat interesul membrilor clubului pentru lectură scăzuse considerabil; pe la jumătatea anilor patruzeci nu prea se mai cumpărau cărţi. Cea mai originală rezervă de carte o constituia colecţia de cărţi erotice, abundentă, variată şi cosmopolită, deşi cu oarece lipsim în domeniul francez. Aveau, printre alte comori, ediţia completă din Les *Maîtres de l'amour*, pe care a alcătuit-o şi a prefaţat-o Guillaume Apollinaire şi prolixa autobiografie a lui Restif de la Bretonne, pe care sunt sigur că am citit-o de la început până la sfârşit (aveam pe atunci ferma convingere că, o dată începută o carte, aveai obligaţia s-o şi termini).

Literatura exclusiv erotică este plictisitoare de obicei, o retorică în care posibilele variante ale experienţei amoroase se epuizează repede, începând să se repete apoi mecanic. Trăsătura-i caracteristică o reprezintă monotonia, precum şi senzaţia de ireal, de fantezii care n-au nimic de-a face cu experienţa obiectivă. Chiar şi la Sade, unde recrearea şi interpretarea obsesiv sexuală a realităţii are ceva genial, acest tip de literatură are efect

anestezic asupra cititorului, în majoritatea cazurilor, fie că autorul povesteşte întâmplări, fie că filosofează. Asta fiindcă, scos din contextul său – devenit unică perspectivă de descriere sau de inventare a realităţii umane –, sexul îşi pierde interesul, devine abstract, o construcţie intelectuală în care cititorul îşi identifică cu greu propria-i trăire. De aceea, literatura care îşi propune să fie doar erotică e condamnată, ca şi genul poliţist sau literatura ştiinţifico-fantastică, să rămână un gen minor. Nu există o mare literatură erotică sau, mai bine zis, marea literatură n-a fost niciodată erotică, deşi mă îndoiesc că există o mare literatură care, printre altele, să nu fie şi erotică.

Printre scriitorii moderni, puţini sunt atât de impregnaţi de sex şi erotism (cele două se pot confunda sau pot fi două lucruri diferite) ca autorul cărtii *Frumoasa romană*. Recitind această carte, pe care o citisem mai întâi sfidând o interdicţie familială, pe vremea când mai purtam încă pantaloni scurţi, subconştientul mi-a readus în minte acele poveşti libertine din secolul optsprezece pe care le-am descoperit când am lucrat în biblioteca Clubului Naţional.

Prin ce se aseamănă acest roman de vârf al neorealismului italian postbelic cu scrierile picareşti ale cavalerului Andrea de Nerciat sau cu cele ale filosofului Diderot? Nu prin „erotism”, căci în *Frumoasa rotmnă*-deşi Adriana, protagonista, face dragoste foarte des, atât din motive profesionale cât şi personale-sexul nu apare în veşmintde-i prestigioase şi excitante pe care le impune genul, ci mai degrabă ca o activitate deprimantă în care se manifestă ce e mai rău în bărbaţii şi femeile din lumea fictivă, şi anume violenţa lui Sonzogno, obsesiile oedipiene ale lui Astarita, frigiditatea inimii lui Iacobo şi spiritul venal al Giselei.

Asemănarea rezidă în structură, în tehnica narativă şi în convenţiile pe care cititorul trebuie să le accepte pentru ca lectura să devină profitabilă. Prototipul ficţiunii libertine este cel al confesiunii autobiografice. Asemeni personajului lui Moravia, protagonistul sau protagonista

acestor romane se referă la aventurile galante ai căror beneficiari sau victime au fost. Şi întotdeauna cu aceeaşi prolixitate ca şi Adriana. E drept că aici regăsim forma obişnuită a romanului picaresc din Secolul de Aur – monologul acelui picaro condeier –, dar *Frumoasa romană* se apropie mai mult de cărţile secolului optsprezece decât de cele picareşti, fiindcă în ea mai mult se gândeşte decât se acţionează. La fel ca faimoasele-i rude, Justine şi Juliette, concepute de divinul marchiz de Sade într-un turn al Bastiliei, Adriana e înclinată parcă mai degrabă – bucurându-se de astaspre filosofie şi reflecţie decât spre acţiune, spre concreta relatare a întâmplărilor (aşa cum se întâmplă cu celebrul *pâcaro*). Acest fapt imprimă romanului o lentoare care ar obosi peste măsură cititorul dacă n-ar fi întreruptă, pe alocuri, de episoade melodramatice şi extrem de convingătoare, ce fac să vibreze textul, ca ambuscada căreia îi cade victimă Adriana la Vxterbo, delaţiunea la care se dedă Iacobo sau furturile pe care le comite prostituata, nu din lăcomie sau de nevoie, ci pentru a-şi confirma sieşi cât de mult a decăzut. Aceste furturi, ca şi strania plăcere pe care o resimte Adriana ori de câte ori primeşte bani pentru a face dragoste, conferă personajului o alură mai complexă şi mai greu de descifrat decât cea pe care singură şi-o atribuie după propria-i mărturisire.

Comparaţia cu un roman din secolul optsprezece se impune mai ales fiindcă, asemeni *Călugăriţei* sau *Justinei*, *Frumoasa romană* devine credibilă pentru cititorul care renunţă la iluzia realistă şi pătrunde în paginile ei, fiind dispus să trăiască o fantezie literară, o ficţiune în adevăratul sens al cuvântului. Aparenţa povestirii este realistă: miroase a hârtie şi cerneală şi este în permanentă discordanţă cu literatura de bună calitate. Iată convenţia pe care trebuie s-o accepte cititorul. Această tânără de douăzeci şi unu de ani, ţărăncuţă simplă, ignorantă, ingenuă, îşi povesteşte viaţa cu o uşurinţă academică şi fără a leza bunele maniere gramaticale; este o fină observatoare a propriei conduite şi a celor din jurul ei,

fiind capabilă să scormonească în ungherele cele mai intime ale psihologiei umane. Nu trebuie să vedem în asta o contradicţie care ar priva cartea de puterea ei de convingere, ea propunându-şi, în locul convenţiei „veriste” a limbajului, una „cultă”, aşa cum procedau romancierii (care se considerau şi ei realişti) Secolului Luminilor. În această lume fictivă, care nu este lumea noastră, jocul are alte reguli şi trebuie să le acceptăm ca atare.

Reminiscenţelor secolului optsprezece li se adaugă, în *Frumoasa romană*, conştiinţa socială a intelectualului angajat din secolul douăzeci. Amestecul e tipic la Moravia. Există în el un scriitor fascinat de sex şi de labirinturile acestuia care ar fi putut fi un „libertin” contemporan, aşa cum a încercat să fie Roger Vailland, dar asta nu i-a reuşit niciodată. Deşi creează atmosfera lumii sale fictive, sexul e ţinut tot timpul la distanţă, servind doar pentru a oferi o viziune critică şi problematică asupra societăţii.

Italia pe care cartea îşi propune, chipurile, s-o prezinte este cea a fascismului („era anul războiului din Abisinia”), o ţară săracă, sordidă şi reprimată, cu mişcări clandestine şi cu sinistre administraţii publice în care, la intrare, clienţii trebuie să practice salutul imperial. Politicul nu ocupă centrul acţiunii, fiindcă Adriana nu înţelege nimic din politică iar subiectul n-o interesează, dar contextul se dovedeşte a fi indispensabil. De altfel, doi dintre amanţii protagonistei simt amestecaţi până peste cap în activitatea politică: Astarita, funcţionar în Serviciul de Siguranţă al regimului, şi Iacobo, militant antifascist.

Cartea excelează totuşi nu prin viziunea sumbră şi disperată prin care reprezintă epoca, d prin galeria de personaje ce defilează în paginile ei. Deşi convenţională şi nu prea simpatică, resemnarea Adrianei în faţa propriei sorţi şi pasiunea ei pentru Iacobo reflectă o măreţie obscură. Cu excepţia ei, niciunul dintre personaje nu-i demn de admiraţie şi nici măcar de respect. Dar toţi sunt interesanţi şi foarte bine descrişi şi diferenţiaţi. Măiestria lui Moravia în realizarea portretelor psihologice atinge punctul culminant în acest roman, ca şi în *Agostino* şi în

Conformistul. Mai ales două personaje impresionează vizibil, prin asprime şi violenţă. Sonzogno, asasinul pentru care nevoia de a face rău devine un fel de instinct irezistibil, ca un mesaj genetic, şi Astarita, cel mai reuşit personaj din carte, un individ dificil şi debil, cerebral şi pătimaş, care-şi exercită cu precizie meseria, cu asepsie chirurgicală. Moartea lor, intervenită aproape în acelaşi timp – vina fiind reciprocă → dovedeşte că, în ciuda tonurilor ei întunecate, lumea nu este cu totul stăpânită de rău.

Un alt personaj excelent conturat este mama, chiar dacă modelul acesteia îl regăsim frecvent în filmele şi romanele neorealismului italian. La ea apare o convingere antiromantică: aceea că sărăcia nu spiritualizează şi nici nu înalţă sufletul omenesc, d, dimpotrivă, îl înăspreşte şi-l degradează. Greutăţile şi duritatea vieţii au transformat-o pe mama Adrianei într-o fiinţă rece şi amorală, la fel sau chiar mai mult decât pe Gisela. Dacă îşi împinge fata spre prostituţie, n-o face din răutate; experienţa a învăţat-o că trebuie să facă totul pentru a obţine securitatea şi confortul, de care ea n-a avut parte niciodată. În fiinţa aceasta intrată într-o rutină aproape animalică descoperim ceva mecanic care ne înduioşează şi ne înspăimântă totodată, un fel de acuzaţie. Autorul a reuşit să creeze, prin inerţia amară şi ranchiunoasă a mamei Adriand, un admirabil simbol al nedreptăţilor sociale.

În schimb, Iacobo este mai şters şi mai puţin convingător. Nu numai prin inhibiţiile şi lipsa lui de vitalitate, ci şi prin schematism. Fiu de burghezi, intelectual, paralizat de contradicţiile clasei sale, de o slăbiciune care-l face mai întâi un indecis şi apoi un trădător, suicidul lui are prea multe rezonanţe alegorice pentru a-l emoţiona pe cititor. S-ar zice că cel care-şi trage un glonţ în cap în micul hotel părăsit nu este o fiinţă concretă, ci o abstracţiune ideologică.

Cu atât mai surprinzător este faptul că *Frumoasa romană* a fost o carte controversată, provocând atâta scandal la apariţia ei. Ce e aşa de scandalos în această

carte? Episoadele sexuale, cu una sau două excepţii, simt destul de anodine, iar Adriana, naratoarea, deşi e prostituată, afişează o morală extrem de severă şi de conformistă. Singura îndrăzneală a cărţii o constituie decepţionanta amoralitate a mamei, martor autorizat al întâlnirilor fiicei cu clienţii (sau „amanţii”, după cum îi numeşte Adriana în limbaju-i educat). Oricum, e greu de crezut că acest detaliu oarecum nesemnificativ a polarizat întreaga atenţie, făcând ca *Frumoasa romană* să poarte o bună bucată de vreme stigmatul unei cărţi blestemate.

Pesemne că cititorii şi cărţile s-au schimbat mult în ultimii patruzeci de ani, dacă povestea asta, pe care bunicii şi mama mi-au interzis s-o citesc, speriindu-mă cu iadul, n-o mai face astăzi să se înroşească nici pe cea mai virtuoasă dintre domnişoare. Ceva bun există în această schimbare: cititorii pot fi obiectivi citind *Frumoasa romană*, nemaiavând prejudecăţile de atunci.

Londra, iunie 1988

ÎMPĂRĂŢIA LUMII ACESTEIA (1949)

Alejo Carpentier

Realul miraculos sau trucuri literare?

I

Când Alejo Carpentier a afirmat: „Sunt incapabil să *inventez* o istorie. Tot ce scriu sunt lucruri trăite, observate, amintite, grupate şi *montate* ulterior într-un tot coerent”[10], a spus un adevăr foarte mincinos. E drept că materialul lui de lucru când scria ficţiuni era istoria documentară, izvoarele scrise pentru investigarea trecutului, dar în procesul de transformare a acelei materii prime în roman, ea era supusă unei schimbări atât de radicale că în ficţiune devenea o realitate inventată de la un capăt la altul, fără a mai semăna deloc cu modelul ei. Modul propriu al lui Carpentier de a inventa poveşti era să desfacă şi să refacă istoria, transformând-o în ficţiune.

A devenit astfel un maestru desăvârşit în 1949, când apare prima sa capodoperă, *împărăţia lumii acesteia*,

10 Jaime Labastida, „Alejo Carpentier: realitate şi cunoaştere estetică", Casa de las Americas, XV, 87 (1974), 21-22.

poate cel mai bun roman al lui şi una dintre cele mai reuşite cărţi scrise în limba spaniolă în acest secol. (în 1933 publicase un roman regionalist, *Ecue-Yamba-C*), ulterior renegat cu luciditate.) Punctul de pornire *împărăţiei lumii acesteia* a fost o călătorie în Haiti, în 1943, când l-a însoţit pe actorul Louis Jouvet. împreună au vizitat Ciudadela La Ferrière, Ciudad del Cabo, ruinele Sans-Soud şi multe dintre locurile unde se petrece acţiunea romanului. Dar dacă voiajul acesta l-a făcut pe Carpentier să-şi dea frâu liber imaginaţiei, scriind despre lumea lui Henri Christophe şi evenimentele generate de luptele îndelungate pentru obţinerea independenţei statului Haiti, adevăratele materiale folosite în scrierea*âm părăţia lumii acesteia* n-au fost lucrurile văzute ori auzite, d cele citite. Deci şi în acest caz, ca în toate ficţiunile lui ulterioare, putem vorbi despre inspiraţie livrescă.

Criticii care s-au ocupat de acest roman-Roberto González Echévarria, Richard A. Young, Nury Raventos de Marin şi alţii-au subliniat faptul că aproape toate personajele şi evenimentele dinăm *părăţia lumii acesteia* au o corespondenţă în realitatea istorică, dar cea care a cercetat îndelung sursele folosite de Carpentier este Emma Susana Speratti-Pinero.[11] în studiul ei elaborat, ea demonstrează că romanul este un „incredibil mozaic” de date istorice, mitologice, religioase, etnologice şi sociologice preluate de Carpentier din cărţi de călătorii, documente istorice, corespondenţe, articole specializate, biografii şi manuale de popularizare, concentrate şi organizate într-o ordine compactă, pentru a oferi o versiune literară – deci fictivă – a luptelor pentru independenţă şi a primilor ani de viaţă suverană haitiană. Erudiţia de care dă dovadă doctor Speratti-Pinero dovedeşte faptul că, practic, în roman nu există nici măcar un singur personaj (nici măcar Ti Noel), niciun episod şi niciun detaliu sau motiv, care să nu pornească de la date bibliografice. Şi totuşi, făcând această constatare, nici

11 Pasos hallados în împărăţia lumii acesteia, Mexic, El Colegio de Mexico, 1981.

originalitatea cărţii şi nici talentul creator al autorului n-au avut de suferit. Dimpotrivă, expunerea surselor utilizate de romanderul cubanez dezvăluie procedeul de transformare a unei realităţi istorice într-o realitate fictivă, procedeu folosit de Carpentier pentru a-şi elibera ficţiunea de orice dependenţă de surse şi a o impune în faţa cititorului ca o lume originală, dotată cu particularităţi şi mişcări, culori, legi, personaje, acţiuni şi un sistem temporal propriu şi netransferabil. Rareori în critica latino-americană o documentare asiduă a fost atât de rodnică, clarificând o orientare prin care un scriitor de geniu *pradă* lumea reală, dezmembrând-o şi reconstituind-o prin cuvânt şi fantezie, spre a-i pune faţă în faţă o imagine literară.

Un cititor care nu ştie cum a fost creat acest roman nu bănuieşte că toate evenimentele surprinzătoare şi personajele neobişnuite care-l populează simt „istorice” sau realiste. Istoria relatată pare mult mai aproape de legendar, de mitic, de miraculos şi de fantastic decât de lumea obiectivă şi de realitatea telurică. Dar această impresie nu rezultă din istoria relatată în *împărăţia lumii acesteia*, d exclusiv din modul abil şi extrem de original în care naratorul povesteşte romanul. Cine este acest personaj inventat de autor care ne vorbeşte despre Ti Noel, Mackandal, jamaicanul Boukman şi Henry Christophe? În primul rând un om foarte cult, cu vaste cunoştinţe şi lecturi, dezvăluite din primele rânduri cu un stil livresc şi tocmai de aceea neobişnuit. Stilul naratorului, folosind cuvinte pompoase – multe dintre ele extrase din dicţionare şi din vocabulare de specialitate –, este la antipodul stilului ce simulează spontaneitatea, oralitatea. Acest stil reflectă mai degrabă vocea afectată a discursului scris, citit şi premeditat, corectat şi regândit, artificial. Chiar şi aşa, e un stil de o mare precizie când se referă la un obiect, descriindu-l cu o uluitoare capacitate de sinteză: tuşe rapide, fără insistenţe şi repetiţii. Caracteristica-i majoră, pe lângă exactitate-nu şovăie nicicând şi nu divaghează când trebuie să adjectiveze –, este senzorialitatea bogată, modul în care prezintă

povestea, părând să-i pătrundă cititorului prin toate simţurile: văz, auz, miros, gust, pipăit. Un stil în care, în mod ciudat, artificialul nu impietează asupra vieţii reale, iar înfloriturile accentuează tot ce e vital.

Stilul acesta, spre deosebire de stilul romanelor „realiste”, nu neagă ceea ce există – pură literatură –, e instrumentul folosit de narator pentru a dota lumea fictivă cu una din trăsăturile sale prototipice, îndepărtând-o cel mai mult de adevărata realitate şi transformând-o în realitate inventată: timp. Orice ficţiune are un timp creat pentru ea şi prin ea, care există numai în ficţiunea respectivă. Graţie stilului, timpul din *împărăţia lumii acesteia* este foarte lent, *au ralenti*, astfel încât cititorul are adesea senzaţia că el s-a oprit sau a fost abolit, aşa cum se întâmplă în marile fresce, în imaginile încremenite din picturi. Această senzaţie apare fiindcă fiecare capitol are un timp propriu – o succesiune sau o serie de întâmplări –, dar între un capitol şi altul nu există im flux cronologic, o continuitate anecdotică lăsând impresia curgerii timpului. Istoria romanului nu avansează ca timpul „real” ce curge ca un fluviu, fără a se opri vreodată. Mai degrabă sare de la o perioadă la alta – de la un tablou la altul – ca şi cum acestea n-ar fi înlănţuite într-o secvenţă, d juxtapuse, păstrându-şi fiecare autonomia temporală. Astfel, citind romanul, ai senzaţia că străbaţi o galerie cu uriaşe picturi murale, aliniate, dar fără nicio legătură cronologică între ele.

Deşi putem afirma că *împărăţia lumii acesteia* acoperă o perioadă de vreo optzeci de ani – din 1751 până în 1830 aproximativ –, adică timpul scurs între conspiraţia ciungului Mackandal şi instalarea guvernului republican şi introducerea muncii agricole obligatorii, când ieşim din ficţiune şi o comparăm cu faptele istorice care-i servesc drept materie primă, constatăm că acest lucru e imposibil, dacă ţinem cont de datele romanului. Pentru a crea acest timp propriu, deosebit, naratorul a şters urmele, a eliminat toate datele – nu există niciodată în toată cartea – şi a oferit vagi referinţe temporale („Trecuseră douăzeci şi

când de ani de la toate astea”, „… asta dura de peste doisprezece ani…”), fiind astfel imposibil să stabilim vârsta personajelor, inclusiv vârsta lui II Noel, despre care reuşim să aflăm doar că moare foarte bătrân.

Plastilitatea stilului îl face pe cititor să simtă că în fiecare capitol nu se petrec, d *există* multe lucruri. Iar fiecare capitol e alcătuit din unul sau două momente culminante, cu episoade esenţiale, provocatoare, ce concentrează multe evenimente în jurul cărora gravitează celelalte întâmplări. Despărţite de mari intervale de timp, capitolele redau perioade temporale statice, ce se completează unele pe altele, fără a fi vorba însă de o curgere a timpului egală şi sistematică. Timpul acesta este, asemenea naratorului, o iluzie totală: o invenţie.

II. Perspectiva mitică: lumile naratorului

Crearea spaţiului în *împărăţia lumii acesteia* este la fel de originală ca inventarea sistemului temporal fictiv. Un spaţiu care, deşi porneşte de la un teritoriu şi o istorie reală, se transformă în ceva total diferit: real miraculos îi spune Car pentier în 1949, în prefaţa romanului lui, sau, într-un mod mai puţin suprarealist: legendar sau mitic, datorită acţiunilor abile ale unui narator pe care doamna Speratti-Pinero le defineşte: „Reducţie, amplificare, dezmembrare, redistribuire, combinare, contradicţie, modificarea intenţiei şi a tonului” a materialelor preluate din sursele livreşti.

Naratorul foloseşte majuscule pentru a conferi solemnitate şi aură mistică anumitor fapte, fiinţe sau credinţe deosebite, ce-şi construiesc o dimensiune spirituală sau magică în realitatea fictivă. Marile Pacte, Falsul Duşman, Aguasu, Domnul mării, Rugăciunile Marelui Judecător, Cârjele din Legha, Domnul Drumurilor, Bateria Prinţeselor Regale, Poarta Unică, şi, fireşte Nebunul Petro, Ogun Ferraille, Brise-Pimba, Caplao-Pimba, Marinette Bois-Cheche şi altele – sunt doar câteva nume proprii care-şi merită respectiva distincţie ortografică. Nefiind nici definite, nici explicate, doar menţionate din perspectiva celor ce ştiu cine sunt şi cred în ele (de un

narator deosebit, care pentru a le numi se aşază foarte aproape de respectivii credincioşi), pentru cititor sunt figuri provocatoare, spectacole care colorează pe alocuri realitatea fictivă, fisurând-o şi dezvăluindu-i un fundal fantasmagoric, de zei, zeităţi mărunte şi fiinţe maligne, descântece şi alte forţe spirituale, a căror putere benefică ori malefică acţionează din umbră, influenţând evenimentele istorice şi aventurile individuale. Aceste strategii majore conferă mister realităţii fictive, demonstrând că şi în ea există un nivel sacru, atins doar prin credinţă şi practici magice.

Prin abilitatea naratorului, acest nivel apare continuu în povestirea lui, dar numai din perspectiva personajelor a căror credibilitate, ingenuitate, temeri ori speranţe susţin acea dimensiune magico-religioasă, ce nu-l angajează deloc pe narator (aici se vede cât este de abil).

Pe lângă majuscule, alte trei procedee contribuie la mitizarea realităţii fictive, conferindu-i consistenţă esenţialmente literară. Primul constă în reorganizarea ordinii lucrurilor în această lume, cu defilări sau colectivităţi compacte, dezvăluindu-se cititorului ca într-un desen animat, şi introducându-l din când în când în această lume – cu timp ce se scurge încet, un timp aproape suspendat – cu agitaţii subite, cu bruşte reorganizări grupând într-o secvenţă narativă obiecte şi fiinţe (din lumea aceasta sau din cea de apoi), cu acţiuni în unităţi gregare, atrase ori înrudite printr-o tainică consanguinitate: „Mâna aducea băuturi fără nume, capere de sulf, ardei minusculi; lianele se înlănţuiau printre pietre; tufele solitare cu frunze catifelate transpirau în noapte; mimozele se îndoiau doar auzind vocea omenească...”[12] Nu sunt doar simple enumerări; aceste cascade sau aluviuni de obiecte trădează o legătură secretă între obiecte – nedetectată de viziunea simplă, obiectivă, vizibilă doar prin iniţiativa unui personaj dotat

12 Alejo Carpentier, împărăţia lumii acesteia, studiu preliminar de Florinda Friedmann Goldberg, Barcelona, Edhasa, 1992, p. 68. Toate citatele aparţin acestei ediţii.

cu puteri speciale (în acest caz Mackandal) – o percepţie ce depăşeşte ordinarul, sesizând extraordinarul (ordinea secretă a lumii). Uneori, ca în seara când pocnesc trompele melcului, nu o fiinţă omenească, ci un sunet, o muzică, ademeneşte şi întregeşte o numeroasă familie, împrăştiată şi până atunci necunoscută. „Era ca şi cum toate porţelanurile de pe ţărm, toate lambriurile indiene, toate moluştele sprijinind uşile, toţi melcii, solitari şi pietrificaţi, ar fi început să cânte în cor”. Aceste enumerări, numeroase şi variate (am numărat vreo douăzeci, dar cred că simt mai multe), reprezintă mai mult decât un ornament retoric în povestire: o înnăscută predispoziţie a realităţii fictive de a se organiza serial, concentrând obiectele care, depăşindu-şi limitele, se apropie şi se leagă între ele, supunându-se anumitor cerinţe. Această ordine ascunsă a realităţii nu e obiectivă, deci verificabilă; arbitrarul ei se explică doar – şi se justifică – în funcţie de perspectiva subiectivă (magico-religioasă).

IU. Lucrurile însufleţite

Al doilea procedeu vizează însufleţirea lucrurilor, conferindu-le un suflet, un spirit, şi prezentându-le astfel încât să pară dotate cu iniţiativă, cu liber arbitru. Prin acest procedeu naratorul lasă impresia că părăseşte nivelul realităţii obiective, atingându-l pe cel fantastic: o lume miraculoasă, de totală subiectivitate, imposibil de recunoscut prin experienţa raţională a cititorului. Dar lucrurile nu stau aşa. Teritoriul în care se petrece acţiunea acestui roman extrem de original nu este unul fantastic, d unul mitic şi legendar; ceva între realitatea istorică şi cea fantastică – între obiectiv şi subiectiv – a cărui ambiguă substanţă se hrăneşte din evenimentele trăite, imaginate sau visate. Pentru această transformare a obiectului-umanizarea lui – naratorul îşi foloseşte acea formidabilă capacitate de transformare, uneori prin stilul indirect liber, iar alteori nu, se situează în perspectiva (ce nu trebuie confundată cu punctul de vedere) unuia sau mai multor personaje, a unor mari colectivităţi, pentru care

însufleţirea materiei devine o credinţă. Astfel, fără a se identifica cu punctul de vedere al acestor personaje, păstrând o minimă, câteodată infimă distanţă faţă de ele, naratorul aranjează astfel lucrurile încât impregnează în mod subiectiv cu miracole o realitate istorică, transformând-o într-una fantastică şi menţinând-o uşor legată de viaţa obiectivă, o viaţă obiectivă în care legendele şi miturile coexistă şi adesea devorează experienţa istorică.

Criticii numesc metonimie acest procedeu, definindu-l ca o figură retorică ce constă în confundarea efectului cu cauza, sau simularea acestui lucru, prin omiterea cauzei şi expunerea exclusivă a efectului. Eu prefer să consider această metodă narativă o variantă a elementului ascuns, adoptarea unei elipse: eliminându-se o parte importantă a informaţiei, se produce o răsturnare sau o transformare esenţială în naraţiune. „Oraşul e bun. În oraş, o creangă chircită găseşte mereu lucruri de pus într-un rucsac”. Mâna lui II Noel care apucă şi mişcă „creanga chircită” a dispărut, astfel că aceasta îşi însuşeşte automat proprietăţile care-i permit mâinii (lui II Noel) să transforme creanga într-un instrument. Omisiunea transformă această fiinţă pasivă într-una activă, însufleţind-o şi conferindu-i independenţă. Dar deşi toate se petrec în decursul câtorva fraze, prin tăinuire – această pasă de prestidigitaţie a naratorului → la sfârşitul episodului se menţionează că de fapt există cineva, invizibil, omisul Ti Noel, care face să acţioneze „creanga chircită”.

Aproape în fiecare capitol al cărţii descoperim acest procedeu, cu o caracteristică *sui-getieris* pentru realitatea fictivă, atractivă prin particularitatea ei şi prin efectele nesperate: aceea a unei lumi panteiste, fără graniţe importante între însufleţit şi neînsufleţit, căci tot ce există are o viaţă proprie: un spirit. „Acoperişurile întindeau streaşină, colţurile anticipau ascuţişul, iar umiditatea desena doar urechi în pereţi”. Deci nu-i de mirare că într-o asemenea lume, ţevile din oraş au nume propriu – Sdpion,

Hanibal, Hamilcar –, că ceva atât de impalpabil ca „veştile” aleargă şi se mişcă de parcă ar avea picioare: „Veştile au coborât repede prin gurile de aerisire, prin tuneluri şi coridoare, ajungând în cămări şi dependinţe”.

Unul dintre cele mai importante episoade ale romanului – un moment-cheie –, al V-lea, „De Profundis”, e relatat în întregime prin acest procedeu: însufleţirea obiectului, prin elementele ascunse. Mă refer la revolta ciungului Mackandal, care încearcă să-i elimine pe albii din colonie cu otravă. Ea devine de sine stătătoare – „Otrava se târa pe Câmpia din Nord...” – ivindu-se ca un personaj mişcător şi sinistru, rapid şi plural, contaminând cu moarte şi putreziciune staulele, bucătăriile, farmaciile, brutăriile, chiar şi aerul respirat de stăpânii coloniei. Eficienţa extraordinară a prozei, ce pare prin alegerea atentă a cuvintelor că transpiră otrava şi teama răspândită de ea în zonă, creează efectul unui eveniment supranatural, de plagă demonică. Dar lucrurile nu stau aşa, e vorba de un „efect”, de o consecinţă psihologică a doctelor abordări narative ale naratorului, care, abolindu-l pe Mackandal, manipulatorul şi distribuitorul de otrăvuri, a izbutit o transformare extraordinară în lumea fictivă: un fapt foarte concret, din istoria haitiană, devine unul legendar, mitic, aproape supranatural.

Al treilea procedeu, complementar şi folosit adesea împreună cu procedeul anterior, fiind totuşi mai dificil şi mai subtil, constă în relatarea atât de subiectivă a naratorului, încât ceea ce înregistrează sau crede că înregistrează subiectivitatea lui trece drept realitate. Naratorul din *împărăţia lumii acesteia* se mişcă continuu între diverse planuri sau niveluri ale realităţii; cea mai riscantă şi radicală deplasare a sa este – fără a depăşi niciodată o anumită graniţă – cea care-l face să ajungă în fantastic. Astfel se situează în perspectiva unui personaj credul-pios, fascinat sau superstiţios – relatând scene sau fapte ce devin oarecum fantasmagorice, vrăjite sau miraculoase. Totuşi, abilul narator aranjează lucrurile astfel încât îşi păstrează permanent autonomia-un punct

de vedere propriu, diferit de cel al personajului a cărui perspectivă a adoptat-o pentru a povesti – şi istoria fictivă se menţine într-un cadru verosimil, raţional şi obiectiv, fără a trece vreodată într-unul pur fantastic.

Regăsim cm exemplu al acestui procedeu într-una dintre scenele finale ale romanului, la Roma, când Soliman recunoaşte într-o statuie (Venus din Canova) trupul fostei lui stăpâne, Paulina de Bonaparte. Acesta este momentul culminant al unei aventuri semiprodigioase. Masorul traversează galeriile Palatului Borgese unde i se pare că „o lume de statui” se însufleţesc, se mişcă şi îi fac semne. Ulterior, când începe să repete vechile rituri asupra statuii, are certitudinea că masează cadavrul Paulinei, şi ideea asta îl înnebuneşte. De fapt nu s-a întâmplat nimic din toate astea. Dar cititorul simte faptul miraculos, căci pentru a relata episodul, naratorul s-a apropiat atât de mult de spiritul fermecat al lui Soliman, că aproape a trăit episodul cu însufleţită crispare a exilatului.

Un alt moment important al romanului îl reprezintă ultima transformare a lui Mackandal – un bărbat pe care sclavii îl cred dotat cu puteri licantrope, capabil deci să se preschimbe în animal în ziua execuţiei. Privind din perspectiva urmăritorilor lui Mackandal, adunaţi în jurul eşafodului şi convinşi că vrăjitorul dung va scăpa de la moarte, naratorul iniţiază deplasarea spre acea subiectivitate colectivă: „Ce ştiau albii despre treburile negrilor? în titlurile lui de metamorfozări, Mackandal pătrunsese adesea în lumea tainică a insectelor, revanşându-se pentru lipsa unui braţ omenesc cu câteva labe, cu patru aripi şi cu nişte antene lungi. Fusese muscă, urechelniţă, fluture de noapte, termită, tarantulă, văcuţa Sfântului Anton şi chiar licurid cu lumini mari şi verzi”. Cedând responsabilitatea credinţei în aptitudinile licantropice ale ciungului celor din perspectiva cărora relatează, naratorul a pregătit climatul pentru miracol, pentru faptul supranatural: „Laţurile i-au căzut, şi trupul negrului s-a ridicat în aer, zburând pe deasupra capetelor…” Totuşi, după acest moment culminant,

naratorul renunţă la perspectiva mitică, revenind la un nivel istoric, de realitate obiectivă, şi afirmă „că foarte puţini au văzut că Mackandal, înşfăcat de zece soldaţi, era vârât cu capul în foc...” în timpul lecturii, transformările naratorului sunt insesizabile datorită fineţei, vitezei şi unităţii impuse de stil întregului episod, distrăgând atenţia cititorului de la mutaţiile şi schimbările la care este supus pe neobservate.

Naratorul foloseşte adesea aceste schimbări pentru a imprima o atmosferă de vrajă, farmec sau miraculos naraţiunii, dar de fiecare dată (cum s-a întâmplat cu execuţia lui Mackandal) se încearcă menţinerea legăturii cu această realitate istorică, devenită, e drept, legendă şi mit, dar niciodată pură fantezie. De pildă, în ultimii ani ai lui II Noel, care la bătrâneţe, ni se spune, devine pasăre, măgar, viespe, furnică, gâscă. Chiar devine el toate astea? E deja un om foarte bătrân, care trăieşte din poveşti şi amintiri, într-o lume mai degrabă imaginară decât reală. Naratorul vorbeşte despre aceste metamorfozări de foarte aproape, confundându-se oarecum cu mintea centenară, decrepită, deci poate că transformările ce exprimă ideile respectivului *vodu* să fie doar credinţe şi iluzii, aşa cum credincioşii socotesc că faptele insolite ori cele ce ies din normalitate simt miracole.

În prefaţa acestui roman, Carpentier a arborat drapelul „realului miraculos” ca o caracteristică obiectivă a realităţii americane, ironizându-i pe suprarealiştii europeni, pentru care, considera el, „miraculosul n-a fost niciodată altceva decât un truc literar”. Teoria e frumoasă, dar falsă, după cum dovedeşte chiar romanul lui, unde lumea atât de seducătoare, magică, mitică sau miraculoasă nu reflectă o descriere obiectivă a istoriei haitiene, ci desăvârşita înţelepciune a trucurilor literare, pe care romancierul cubanez le folosea atunci când scria romane.

Washington D.C., noiembrie 1999 186

BĂTRÂNUL ŞI MAREA (1952)

Ernest Hemingway

Mântuirea prin curaj

Povestea din *Bătrânul şi marea* (1952) pare foarte simplă: un bătrân pescar, care timp de optzeci şi patru de zile n-a pescuit nimic, prinde, după o luptă titanică de două zile şi jumătate, un peşte uriaş pe care-l leagă de micuţa-i barcă, pentru ca a doua zi să-l piardă într-o confruntare nu mai puţin eroică, înghiţit de fălcile lacome ale rechinilor din Caraibi. Aceasta este o situaţie clasică în ficţiunile lui Hemingway: aventura unui om care se înfruntă, într-o luptă necruţătoare, cu un adversar implacabil, şi învins sau învingător, atinge o înaltă valenţă de mândrie şi demnitate, un puternic coeficient uman. Dar nici în romanele, nici în povestirile anterioare tema aceasta, recurentă în opera lui, n-a atins perfecţiunea din această povestire scrisă în Cuba în 1951: stil diafan, structură impecabilă şi bogăţie de aluzii şi semnificaţii ca în romanele lui bune, de amplă respiraţie. Pentru *Bătrânul şi marea* a obţinut Premiul Pulitzer în 1953 şi, poate, Premiul Nobel în 1954.

Simt înşelătoare claritatea şi acurateţea povestirii, ca în unele parabole biblice sau în legendele lui Arthur; dincolo de simplitatea lor, ele ascunzând complexe alegorii religioase şi etice, interpretări istorice, subtilităţi psihologice sau postulate transcendente. Fără a înceta să fie o frumoasă şi tulburătoare ficţiune, această povestire este şi o reprezentare a condiţiei umane, în viziunea lui Hemingway. Iar pentru autor a însemnat, într-un fel, o renaştere. A scris-o după unul dintre cele mai mari eşecuri din cariera lui literară: *Dincolo de fluviu şi printre copaci* (1950), un roman plin de stereotipuri şi gesticulaţii retorice, ce pare elaborat de un mediocru imitator al autorului cărţii *The Sun Also Rises* (*Soarele răsare*, *soarele apune*) şi a avut parte de recenzii teribile, mai ales în Statele Unite unde un critic respectabil, Edmond Wilson, a văzut în această carte simptomele unui declin iremediabil. Deşi crudă, această premoniţie îl măcina, căci adevărul e că He mingway intrase într-o perioadă în care nu prea crea şi nu prea avea randament, tot mai doborât de alcool, de boli şi de o scădere a vitalităţii. *Bătrânul şi marea* a fost cântecul de lebădă al unui mare scriitor aflat în declin,

care graţie acestei superbe povestiri a redevenit cel ce fusese odinioară. După cum anticipa Faulkner în 1952, în ciuda conciziei, cartea aceasta avea să devină cea mai importantă dintre scrierile lui. Multe dintre cărţile lui, care la vremea respectivă păreau durabile: *Pentru cine bat clopotele* şi chiar strălucitoarea *Piesta*, şi-au pierdut prospeţimea şi vigoarea, fiind azi datate şi adaptându-se greu la sensibilitatea şi mitologia contemporană, ce resping elementara lor filosofie machistă şi aspectul pitoresc, adesea superficial. Dar, ca multe din povestirile lui, *Bătrânul şi marea* a depăşit fără probleme obstacolul timpului, păstrându-şi intad farmecul artistic şi puternicul simbolism de mit modern.

E imposibil să nu observăm în odiseea solitarului Santiago ce luptă împotriva peştelui uriaş şi rechinilor nemiloşi, de-a lungul acelui *Gulfstream* de pe litoralul cubanez, o proiecţie a luptei pe care începuse s-o ducă Hemingway însuşi în acel ani împotriva inamicilor care se instalaseră deja în fiinţa lui şi care, zdrundnându-i mai întâi luciditatea intelectuală şi apoi organismul, aveau să-l facă în 1961 – când ajunsese neputincios, fără memorie şi fără entuziasm să-şi tragă un glonţ în cap cu una dintre armele îndrăgite, cu care ucisese atâtea animale.

Dar ceea ce conferă un orizont extraordinar aventurii pescarului cubanez în apele tropicale este faptul că, prin osmoză, cititorul sesizează în lupta dintre bătrânul Santiago împotriva duşmanilor săi tăcuţi, care-l vor învinge până la urmă, descrierea unor lucruri constante şi universale. Viaţa ca permanentă provocare pentru oameni, şi acea învăţătură spartană: înfruntând încercările cu curajul şi demnitatea pescarului din povestire, omul poate atinge o măreţie morală şi poate găsi o justificare pentru existenţa lui, chiar dacă e învins în final. Iată de ce ni se pare că Santiago a crescut moralmente şi s-a autodepăşit, surmontând limitele fizice şi psihice ale omului obişnuit, când se întoarce în satul lui de pescari (se numeşte Cojimar, chiar dacă numele nu e menţionat în text) cu scheletul inutil al peştelui devorat de rechini, extenuat şi

cu mâinile însângerate după experienţa trăită. Povestea lui e tristă, dar nu pesimistă; dimpotrivă, ea ne arată că există întotdeauna speranţa şi chiar în cele mai mari necazuri şi suferinţe comportamentul unui om poate transforma înfrângerea în victorie, şi poate oferi vieţii un sens. A doua zi după ce s-a întors, Santiago e mai respectabil şi mai demn decât înainte de a porni în larg, şi asta îl face să plângă pe copilul Manolin: admiraţia pentru bătrânul dârz e mai puternică decât dragostea şi mila resimţite faţă de omul care l-a învăţat să pescuiască. Iată sensul faimoasei fraze rostite de Săntiago în mijlocul oceanului, frază devenită deviza antropologică a lui Hemingway: „Un om poate fi nimicit, dar nu învins”. Dar nu toţi oamenii, fireşte, doar aceia – eroii ficţiunilor sale: războinici, vânători, toreadori, contrabandişti, aventurieri de tot felul-care, aidoma pescarului, simt dotaţi cu virtutea emblematică a eroului lui Hemingway, curajul.

Curajul nu e întotdeauna o însuşire admirabilă, el poate fi rezultatul inconştienţei sau prostiei: curajul pistolarilor, al bătăuşilor sau al exaltaţilor pe care violenţa şi riscul îi face să se simtă *bărbaţi*, adică fiinţe superioare victimelor lor, învinse cu pumnii sau anihilate cu gloanţele. Această nefericită versiune a curajului, rezultând din cea mai demodată tradiţie machistă, nu i-a fost străină lui Hemingway, apărând uneori în povestirile lui, mai ales în cronicile de vânătoare din Africa şi în concepţia lui specială despre tauromahie. Celălalt tip de curaj nu face paradă de exhibiţionism, nici de calităţile fizice; el este un mod discret şi stoic de a înfrunta adversitatea, fără a accepta înfrângerea şi autocompătimirea, aşa cum face James Barnes în *Fiesta*, îndurând cu eleganţă tragedia fizică care-l privează de iubire şi de sex, sau Robert Jordan din *Pentru cine bat clopotele*. *În* faţa morţii iminente. Santiago din *Bătrânul şi marea* aparţine acestei nobile categorii de curajoşi. Este un om foarte umil, foarte săractrăieşte într-o cocioabă mizerabilă şi în pat se înveleşte cu ziare – şi foarte bătrân, şi toţi oamenii din sat îşi bat joc de el. Şi e şi un singuratic, căci şi-a pierdut soţia

de mulţi ani, iar de atunci îi ţin companie doar amintirea leilor-pe care i-a văzut plimbându-se noaptea pe plajele africane, din vasul de pe care pescuia ţestoase de mare –, câteva vedete de base-ball american, ca Joe Di Maggio, şi Manolrn, copilul cu care pescuieşte, dar care ajuta acum un alt pescar, fiindcă aşa îi impuseseră părinţii. Pentru el pescuitul nu e – ca pentru Hemingway şi pentru multe dintre personajele lui un sport, o distracţie, un mod de a câştiga premii sau de a-şi pune la încercare îndemânarea sau forţa, înfruntând marea şi vieţuitoarele marine, ci este o nevoie vitală, o meserie care, cu greu şi cu mari eforturi, îl ajută să nu moară de foame. Acest context umanizează extraordinar lupta lui Santiago cu uriaşul *merlin* şi modestia şi naturaleţea cu care bătrânul pescar îşi duce la bun sfârşit isparava: fără să facă paradă, fără să se simtă un erou, ca un om care îşi face pur şi simplu datoria.

Există multe versiuni despre originea acestei povestiri. După Norberto Fuentes, care s-a documentat mult asupra anilor petrecuţi de Hemingway în Cuba[13], Gregorio Fuentes, care a fost mulţi ani căpitanul ambarcaţiunii El *Pilar* cu care mergea Hemingway, se lăuda că el i-ar fi oferit materialul pentru această povestire. Se pare că amândoi au văzut o asemenea luptă pe la sfârşitul anilor patruzeci în portul Cabanas, între un peşte uriaş şi un bătrân pescar din Mallorca. Totuşi Fuentes mai semnalează şi faptul că după unii pescari din Cojrmar, întâmplarea respectivă a trăit-o Carlos Gutierrez, primul căpitan al vasului lui Hemingway, în vreme ce alţii i-o atribuie unui oarecare Anselmo Hernández, un om din partea locului, cunoscut de scriitor. Dar în biografia lui Hemingway, semnată de Carlos Baker, se precizează că întâmplarea cea mai importantă din povestire – lupta dintre bătrânul pescar şi un peşte uriaş – apare deja schiţată în aprilie 1936 într-o cronică publicată de Hemingway în revista *Esquire*. Oricare ar fi adevărata sursă a povestirii, cert e că inventată de la un capăt la altul

13 Norberto Fuentes, Hemingway în Cuba, prefaţă de Gabriel Garda Mârquez, La Habana, Editura Letras Cubanas, 1984.

sau pornind de la spusele cuiva care a trăit evenimentul, tema aceasta îşi căuta autorul de când şi-a scris Hemingway primele povestiri, ea rezumând – esenţă liberă de orice încărcătură inutilă-viziunea lumii create de-a lungul întregii sale opere. Iar scriind-o, a putut profita din plin de cunoştinţele lui stilistice şi de stăpânirea tehnicii. Pentru a crea ambianţa, Hemingway şi-a folosit experienţa: pasiunea pentru pescuit şi familiaritatea cu satul şi cu pescarii din Cojnnar: fabrica, crama lui Perico, cârciuma *La Terraza* un *de* sătenii beau şi stau la taclale. Din text se simte dragostea şi identificarea lui Hemingway cu peisajul marin şi cu oamenii mării din insula cubaneză, cărora *Bătrânul şi marea* le aduce un superb omagiu.

Punctul culminant al povestirii îl reprezintă o schimbare, un adevărat salt calitativ, transformând aventura bătrânului Santiago – care se luptă mai întâi cu peştele şi apoi cu rechinii – într-un simbol al luptei darwiniene pentru supravieţuire: simbol al condiţiei umane (ucizi pentru a trăi) şi al nesperatelor rezerve de curaj şi rezistenţă din om, folosite când vrea şi când *onoarea* este în joc. Acest concept cavaleresc al onoarei – respectul faţă de sine, respectarea oarbă a unui cod moral autoimpus – îl face pe pescarul Santiago să-şi impună o luptă (aşa cum luptase împotriva peştelui) care la un moment dat nu mai e doar un simplu episod din lupta lui zilnică pentru supravieţuire, ci devine un examen, o probă ce măsoară demnitatea şi orgoliul bătrânului. Iar el este foarte conştient de această dimensiune etică şi metafizică a luptei, fiindcă în lungul lui solilocviu afirmă: *„But I will show him what a man can de and what a man endures”* („Dar o să-i demonstrez câte poate face un om şi cât poate să îndure”). În acest moment deja nu se mai povesteşte doar aventura pescarului cu nume biblic, ci întreaga aventură umană, sintetizată în odiseea fără martori şi fără trofee, unde apar, amestecându-se, cruzimea şi curajul, nevoia şi nedreptatea, forţa şi perspicacitatea şi misteriosul plan ce trasează povestea fiecărui individ.

Ca să se producă această schimbare-o anumită

întâmplare devine arhetip universal – s-au acumulat, gradat, emoţii şi senzaţii, aluzii şi subînţelesuri, care în timp au lărgit orizontul întâmplării, înglobând un plan universal. Povestirea izbuteşte acest lucru, graţie măiestriei cu care e scrisă şi construită. Naratorul omniscient relatează din apropierea protagonistului, dar adesea îi cedează acestuia cuvântul, dispărând în spatele gândurilor, exclamaţiilor sau monolo gurilor prin care Santiago scapă de monotonie sau de nelinişte, în timp ce aşteaptă ca peştele invizibil care îi trage barca să obosească şi să iasă la suprafaţă, ca să-i dea lovitura de graţie. Puterea de convingere a naratorului este absolută când se distanţează spre a putea descrie obiectiv ceea ce se întâmplă sau când Santiago însuşi face acest lucru. Convinge prin coerenţa şi simplitatea limbajului ce pare a fi, într-adevăr (doar pare, fireşte), limbajul unui om simplu şi limitat din punct de vedere intelectual, cum e bătrânul pescar, şi prin uimitoarele cunoştinţe etalate: toate secretele navigaţiei şi pescuitului în apele Golfului, potrivite ca o mănuşă cu personalitatea lui Santiago. Aceste cunoştinţe explică dibăcia lui extraordinară în lupta cu peştele, ce reprezintă aici forţa învinsă de perspicacitatea şi cunoştinţele marinăreşti ale bătrânului.

Detaliile tehnice accentuează aspectul realist al unei povestiri, care de fapt nu e realistă – ci mai degrabă simbolică sau mitică –, iar cele câteva date, puţine dar eficiente, conturează personalitatea lui Santiago şi biografia lui simplă: leii de pe plaja africană, partidele de base-ball care-l încântă, legenda deosebită a jucătorului Di Maggio (care, ca şi el, a fost fiu de pescar). Povestirea aceasta, credibilă de altfel, înfăţişează lipsurile şi primitivismul vieţii pescarului, făcând ca isprava lui să devină cu atât mai meritorie. În *Bătrânul şi marea*, cel care reprezintă omul în cel mai bun rol, într-una din acele împrejurări excepţionale în care prin voinţă şi conştiinţă morală se ridică deasupra condiţiei lui, fiind asemenea eroilor şi zeilor mitologia, este un biet bătrânel aproape analfabet, de care râd toţi sătenii din pridna vârstei şi a

lipsei de bani. În comentariul elogios, dedicat după ce a citit cartea recent publicată, Faulkner a spus că, în această povestire, Hemingway „l-a descoperit pe Dumnezeu”[14]. Posibil, deşi, fireşte, asta nu se poate demonstra. Şi a mai adăugat că adevăratul subiect al povestirii era „pietatea”, şi aici avea dreptate. În această tulburătoare poveste sentimentalismul excelează prin absenţă; în bărcuţa lui Santiago tot ce se întâmplă este de o sobrietate spartană, la fel ca în adâncurile în care se deplasează peştele. Şi totuşi, de la primul la ultimul rând al povestirii, o căldură tainică şi o anume delicateţe învăluie totul, atingând punctul culminant în final, când, gata să se prăbuşească de oboseală şi de durere, bătrânul Santiago îşi târăşte catargul bărcii până la codoabă, prin satul adormit, tot poticnindu-se şi tot căzând. E greu de descris în cuvinte ce simte cititorul în momentul respectiv, cum greu sunt de descifrat mesajele misterioase ale capodoperelor. Poate „pietate”, „compasiune” şi „omenie” simt cuvintele cele mai potrivite.

Paris, februarie 2000

SĂRBĂTOAREA DE NEUITAT (1964)

Ernest Hemingway

Sărbătoarea împărtăşită

Am citit pentru prima oară *Sărbătoarea de neuitat* pe la mijlocul anului 1964, în versiune engleză, după recenta apariţie a romanului. M-am identificat imediat cu protagonistul tandrei evocări, fiindcă în perioada respectivă eram eu însumi asemeni acelui Hemingway din carte: un tânăr care-şi făcea debutul literar la Paris. I-am făcut atunci cărţii următoarea recenzie:

I

Ziarele ne obişnuiseră să-l confundăm cu unul dintre personajele lui, să vedem în el opusul unui intelectual. Biografia lui? Cea a unui om de acţiune: călătorii, violenţe, aventuri şi, pe alocuri, între o beţie şi un safari, literatură. Literatura o practicase ca boxul ori ca vânătoarea,

14 în Hemingway The Criticai Heritage, editat de Jeffrey Meyers, Boston, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1982.

strălucitor şi sporadic, dar pentru el esenţial era să trăiască. Emanaţii aproape involuntare ale acestei vieţi primejdioase, povestirile şi romanele lui păreau să-şi datoreze realismul şi autenticitatea experienţei lui de viaţă. Şi totuşi, nimic nu era mai fals. Lucrurile stăteau chiar invers, iar Hemingway însuşi înlătură confuzia şi devine explicit în ultima sa carte: *Sărbătoarea de neuitat*.

Cine ar fi putut crede una ca asta? Acest *globe-trotter* simpatic şi cumsecade, revine la sfârşitul vieţii asupra trecutului lui şi, dintre miile de peripeţii trăite – războaie, drame, aventuri neobişnuite –, alege cu o oarecare nostalgică melancolie imaginea unui tânăr ars de o pasiune interioară: scrisul. Restul, sporturi, plăceri, chiar măruntele bucurii şi decepţiile zilnice şi, fireşte, dragostea şi prietenia se învârt în jurul acestui foc secret, alimentându-l şi găsindu-şi în el condamnarea sau justificarea. Este vorba de o carte frumoasă în care ni se demonstrează pur şi simplu câte privilegii şi servituţi implică o vocaţie.

Pasiunea pentru scris este indispensabilă, dar ea reprezintă doar un punct de plecare. Ea nu serveşte la nimic fără acea *good and severe discipline* pe care a dobândit-o Hemingway în tinereţe, la Paris, între 1921 şi 1926, în acei ani evocaţi în carte, când „era foarte sărac şi foarte fericit”. Aparent, erau ani de boemă: îşi petrecea zilele în cafenele, mergea la cursele de cai şi bea. În realitate însă, o ordine secretă guverna acea „sărbătoare mobilă”, iar dezordinea însemna doar disponibilitate şi libertate. Toate acţiunile sale convergeau spre un singur scop: munca lui. E adevărat că boema poate fi o experienţă utilă (dar nu mai mult, nici mai puţin decât oricare alta) cu condiţia să fii un cavaler atent, care nu-şi pierde controlul. Prin anecdote, întâlniri, dialoguri, Hemingway dezvăluie regulile dure pe care şi le impusese spre a nu naufragia în apele tulburi în care naviga: „Metoda mea consta în a nu bea niciodată după ce mâneam, nici înainte de a scrie şi nici în timp ce scriam”. În schimb, după o zi de muncă rodnică, se premia cu un pahar de kirsh. Nu lucra

întotdeauna cu acelaşi entuziasm; uneori se căsca vidul în faţa paginii albe, descurajarea. Şi atunci îşi spunea încet: „Nu-ţi face probleme. Ai scris până acum şi vei scrie şi de-acum înainte. Tot ce trebuie să faci e să scrii o frază bună. Scrie cea mai bună frază de care eşti în stare”. Ca să se încurajeze, îşi fixa obiective fabuloase: „Voi scrie o povestire despre fiecare lucru pe care-l ştiu”. Iar când termina câte o povestire spunea că „se simţea întotdeauna gol, trist şi fe ridt deopotrivă, de parcă tocmai făcuse dragoste”.

E adevărat că frecventa cafenelele, dar acestea erau biroul lui. Pe mesele lor de marmură falsă; pe terasele ce dădeau spre Jar din du Luxembourg, el nu visa cu ochii deschişi, nici nu concepea fraze ca boemii sud-americani de pe rue Cujas, d scria primele volume de povestiri şi coreda capitolele din *Soarele răsare*, *soarele apune*. Iar dacă îl întrerupea cineva, îl înjura de mama focului: paginile în care povesteşte cum vine la el un intrus, în La Closerie des Lilas, reprezintă o antologie de imprecaţii. (Câţiva ani mai târziu, Lisandro Otero l-a zărit într-o seară pe Hemingway într-un bar din Vechea Havana. Timid, respectuos, Otero s-a apropiat să-l salute pe autorul pe care-l admira, iar Hemingway, care scria în picioare, pe tejghea, l-a alungat cu un pumn.) După ce scria, simţea nevoia să citească alte cărţi pentru a scăpa de obsesia a ceea ce scrisese. Simt vremuri grele, n-are bani să-şi cumpere cărţi, dar i le procură Sylvia Beach, şefa editurii Shakespeare and Company. Sau prietene ca Gertrude Stein, în casa căreia descoperă şi minunate tablouri, o atmosferă cordială şi delicatese culinare.

Voinţa lui de „a învăţa” pentru a scrie îi determină toate acţiunile, gusturile şi relaţiile. Iar tot ce poate constitui pentru el un obstacol – ca acel intrus – este respins fără menajamente. Vocaţia lui e un uragan. Un exemplu: cursele de cai. S-a împrietenit cu jochei şi cu antrenori care-i furnizează date pentru pariuri; într-o zi norocoasă, caii h permit să cineze la Chez Michaux unde-l zăreşte pe Joyce, care vorbeşte în italiană cu nevasta şi

copiii lui. Pe de altă parte, lumea curselor de cai (cel puţin aşa susţine el, explicându-se) îl inspiră. Dar într-o bună zi descoperă că această pasiune îi răpeşte timp, că a devenit aproape un scop. Şi atunci renunţă imediat la ea. La fel se întâmplă şi cu jurnalismul, din care trăieşte de fapt; renunţă la el deşi revistele nord-americane refuză să-i publice povestirile. Preocupare constantă, esenţială, a tânărului Hemingway, literatura este abia menţionată în *Sărbătoarea de neuitat*. Dar ea este acolo tot timpul, ascunsă în mii de chipuri, iar cititorul o simte, invizibilă, vorace, răpindu-i somnul. Când Hemingway se plimbă pe chei şi studiază ca un entomolog obiceiurile şi arta pescarilor de pe Sena, când sporovăieşte cu Ford Madox Ford, când îl învaţă să boxeze pe Ezra Pound, când călătoreşte, vorbeşte, mănâncă şi chiar când doarme, în el pândeşte un spion. El observă totul cu o privire rece şi practică, selectează şi respinge experienţe, înmagazinează. „Ai învăţat ceva astăzi, Tatie?” îl întreabă în fiecare seară nevastă-sa, când se întoarce în apartamentul de pe rue du Cardinal Lemoine.

În ultimele capitole din *Sărbătoarea de neuitat*, Hemingway îşi aminteşte de un coleg de generaţie: Scott Fitzgerald. Celebru şi milionar graţie primei cărţi publicate, când era un adolescent, Fitzgerald e, la Paris, cavalerul care scapă fră iele. Viaţa boemă îl târăşte, pe el şi pe Zelda, în prăpastie: urmează alcoolul, masochismul şi nevroza. Sunt pagini asemănătoare cu cele din ultimul episod din *Adio arme*, unde curge un fluviu de fiere sub suprafaţa limpede a prozei. Hemingway pare s-o acuze pe Zelda de decăderea precoce a lui Fitzgerald; geloasă pe literatură, se pare că ea l-ar fi împins la excese şi la o viaţă frenetică. Însă alţii îl acuză pe Fitzgerald de nebunia care a dus-o pe Zelda la balamuc şi la moarte. În orice caz, un lucru e sigur: boema poate servi literaturii numai când e un pretext pentru scris; dacă lucrurile stau invers (aşa cum se întâmplă frecvent), boema ucide scriitorul.

Deoarece literatura este o pasiune, iar pasiunea este exclusivă. Ea nu se împărtăşeşte, ci pretinde toate

sacrificiile şi nu consimte să renunţe la niciunul. Hemingway stă într-o cafenea şi, lângă el, se află o fată. Se gândeşte: „Fata asta îmi aparţine şi Parisul îmi aparţine şi el, dar eu aparţin acestui caiet şi acestui creion”. Tocmai în asta constă sclavia. Aceasta e strania, paradoxala condiţie a scriitorului. Privilegiul lui este libertatea, dreptul de a vedea, de a auzi şi de a cerceta totul. Poate plonja în adâncuri, se poate căţăra pe culmi: vasta realitate îi aparţine. La ce-i serveşte însă acest privilegiu? Să hrănească bestia din el care-l subjugă, care trăieşte din toate acţiunile lui, îl torturează neîncetat şi nu se linişteşte decât temporar, cât timp creează şi cuvintele îşi fac apariţia. Dacă a ales-o şi o poartă în măruntaie nu mai are de ales, trebuie să-i dea totul. Când Hemingway mergea la coride, când se afla în tranşeele republicane din Spania, când omora elefanţi sau când cădea mort de beat, el nu era un ins ce se lăsa pradă aventurii sau plăcerii, ci un om care satisfăcea capriciile unei bestii nesătule. Fiindcă pentru el, ca şi pentru oricare alt scriitor, important era să scrie, nu să trăiască.

n

Recitită astăzi după tot ce ştim despre acel Hemingway care a scris cartea şi despre relaţiile lui cu persoanele evocate în paginile ei, *Sărbătoarea de neuitat* dobândeşte o semnificaţie aparte. Într-adevăr, sănătatea şi optimismu1 debordant al romanului reflectă o abordare literară ce nu coincidea câtuşi de puţin cu realitatea dramatică, cu declinul fizic şi intelectual al autorului ei. Acesta intrase în linie dreaptă pe ultima lui traiectorie literară şi el ştia asta; şi mai ştia şi că n-avea să-şi mai revină niciodată din rapida scădere a capacităţilor lui fizice, regresie care intervenise în acea perioadă. Nu găsim nimic din toate astea în carte, dar cititorul de azi, cunoscând biografiile lui Hemingway apărute în ultimii ani, deţine nişte date în plus pentru ca, citind printre rânduri această mărturie, la prima vedere atât de diafană şi de directă, despre începuturile literare ale unui mare scriitor, să poată descoperi cumplita traumă căreia îi datorează de

fapt existenţa.

Mai mult decât o evocare nostalgică a tinereţii, cartea este o invocare magică, un efort inconştient prin care autorul – revenind prin memorie şi cuvânt la apogeul vieţii, când avea cea mai mare forţă creatoare – îşi recupera acea energie şi luciditate care acum îl abandonau cu mare viteză. Cartea e şi o revanşă postumă, o reglare de conturi cu vechi colegi de vocaţie şi de boemă. Carte patetică, cântec de lebădă – căci a fost ultimul roman pe care l-a scris – dincolo de înşelătoarea patină a amintirilor din tinereţe, ea ascunde confesiunea unei înfrângeri. Cel ce a început aşa – în Parisul nebunilor ani douăzeci – atât de talentat şi de fericit, atât de creator şi de vital, cel care numai în câteva luni a fost în stare să scrie o capodoperă, *The Sun Also Rises*, înfruptându-se totodată din bucuriile vieţii – pescuind păstrăvi şi mergând la coride în Spania, schiind în Austria, pariind pe caii de la Saint-Cloud, bând vin şi alte licori în La Closerie des Lilas – este deja un om terminat, e o fantomă care încearcă să se agaţe de viaţă prin acea veche jonglerie inventată de oameni pentru a lupta, în chip iluzoriu, împotriva morţii: literatura.

Ştim acum că romanul e plin de răutăţi şi de meschinării împotriva vechilor şi foştilor prieteni şi că unele dintre povestirile lui, cele mai reuşite poate – despre Gertrude Stein şi despre Scott Fitzgerald → simt false. Dar aceste mărunţişuri nu sărăcesc câtuşi de puţin acest admirabil text Hemingway a izbutit cu siguranţă să transforme defectul în virtute, scriind un text extraordinar, în ciuda acelor constrângeri şi restricţii care l-au împiedicat tocmai în acei ani să mai conceapă vreo povestire ori vreun roman demn de a fi reţinut.

După spusele lui Mary, văduva lui Hemingway, se pare că autorul a scris *Sărbătoarea de neuitat* între toamna anului 1957 şi 1960, cu întreruperi mari. Aceasta a fost pentru el o perioadă de crize continue – de depresii nervoase, de profundă amărăciune – care nu era sesizată în apariţiile publice, când continua să pară acelaşi gigant vesel şi aventurier dintotdeauna, plin de pofte şi de

energie. (Aşa mi s-a părut şi mie, în vara anului 1959, în Piaza de Toros din Madrid, singura dată când l-am văzut, de departe, la braţul altui mit în viaţă din epocă: Ava Gardner.)

În realitate, era un colos grav rănit, semiimpotent, incapabil să se concentreze din punct de vedere intelectual pentru a realiza o operă de anvergură, neliniştit din pricina golurilor sale de memorie, deficienţă care, pentru el care se pretindea deidd-romancierul care a reinventat realitatea –, era pur şi simplu mortală. Într-adevăr, cum să creezi o lume fictivă coerentă, cu toate părţile riguros unite, simulând chiar lumea reală, viaţa întreagă, dacă memoria creatorului dă greş, iar farmecul ficţiunii se pierde în fiece clipă din pricina incongruenţelor şi a neajunsurilor povestirii? Răspunsul lui Hemingway l-a reprezentat tocmai această carte, o ficţiune disimulată sub aparenţa amintirii, ale cărei inconsecvenţe şi fragmentări rămân ascunse în spatele unităţii pe care le-o conferă naratorul care-şi aminteşte şi scrie.

Memoria este în cartea *Sărbătoarea de neuitat* un alibi literar – pentru a justifica vagabondajul unui spirit care nu se mai poate fixa asupra concretului, spre a încerca construirea riguroasă a unui roman – care zboară, liberă şi dezinvoltă, de la o imagine la alta, fără legătură şi continuitate, într-o ficţiune, această atomizare ar fi fost un haos, în schimb într-o carte de memorii este o rătăcire impresionistă prin feţe şi locuri ce plutesc pe fluviul timpului, spre deosebire de multe altele, care cad pradă uitării. Fiecare capitol este o falsă povestire, o stampă în al cărei desen romancierul a inclus virtuţile celor mai bune ficţiuni ale lui: proza limpede, dialogurile lungi, care sugerează întotdeauna mai mult (sau mai puţin) decât ceea ce spun ele efectiv şi descrierile a căror încăpăţânată obiectivitate par să-şi ceară iertare pentru perfecţiune.

Comparate cu istoria reală, în fiecare din aceste frumoase stampe simt mai multe tergiversări decât dovezi demne de crezare, dar ce contează? Asta nu le face mai puţin convingătoare şi nici mai puţin emoţionante pentru

un iubitor de literatură, deci pentru cineva care aşteaptă ca un romancier să poată scrie în cărţile sale nu neapărat adevărul cu majusculă, ci adevărul lui personal, dar într-un mod atât de convingător şi de eficace încât să n-ai de ales şi să-l crezi. Iar în această ultimă ficţiune autobiografică, Hemingway a reuşit cu prisosinţă acest lucru.

Pe de altă parte, chiar dacă nu seamănă cu acel portret din tinereţe pe care şi l-a făcut singur, câteva trăsături esenţiale ale personalităţii lui se regăsesc în carte. Anti-intelectualismul lui, de pildă. Într-o atitudine pe care a cultivat-o întotdeauna şi care, în ultimul an mai ales, l-a făcut să devină ridicol. Şi în această carte, literatura autentică – nu cea „livrescă” – ne apare ca o aptitudine fizică, ceva pe care acest sportiv consumat, scriitorul, îl perfecţionează şi-l poate domina prin disciplină şi constanţă, prin viaţă sănătoasă şi prin îngrijirea trupului. Iar simpla idee că arta sau literatura pot însemna, în vreun fel anume, un exil în lumea pur mentală, un refugiu din viaţa curentă, o plonjare în sursele necunoscutului sau o sfidare a ordinii raţionale a existenţei este respinsă cu energie, devenind obiect de batjocură. Dq aceea, portretul pe care i-l face lui Ezra Pound, chiar dacă e plin de viaţă şi generos, nu reflectă nicidecum complexitatea contradictorie a personajului. Şi totuşi, e clar că Hemingway nu era chiar incapabil să perceapă, în intervalele dintre ritualurile licite ale vieţii care îi erau de-ajuns, că exista o altă viaţă: a decăderii, a prohibiţiei şi a rătăcirii. Era o lume de care se temea şi pe care n-a vrut niciodată s-o exploreze, excepţie făcând doar manifestările strict epidermice (precum cruda şi fascinanta ceremonie a coridei). Dar el ştia de existenţa acestei lumi şi îi putea identifica pe damnaţii care sălăşluiau în ea, ca năpăstuitul Wyndham Lewis din paginile sale. De altfel, acesta îi inspiră cea mai bună şi mai neliniştitoare frază din carte: „Unele persoane îşi etalează marca răului aşa cum caii pur sânge îşi etalează rasa. Au demnitatea unui şancru canceros”.

O altă prejudecată de-a lui iese puternic în evidenţă:

acel „machismo” care, împreună cu pasiunea lui de a ucide animalele şi cu fascinaţia resimţită faţă de practicile violente, l-a îndepărtat – ca morală şi cod de conduia – de practicile epocii noastre, de feminism şi de ecologism, de protecţia naturii şi de lupta pentru emanciparea minorităţilor sexuale. Dialogul cu Gertrude Stein, în care aceasta încearcă să câştige bunăvoinţa lui Hemingway pentru lesbianism prin argumente care ar face să zâmbească astăzi o liceană, precum şi reticenţele şi replicile lui simt instructive. Toate dovedesc cât de mult a evoluat societatea şi cât de perimate sunt valorile lăudate de Hemingway în romanele sale.

Şi totuşi, în ciuda anacronismelor, cartea aceasta scurtă se citeşte cu deosebită plăcere. Magia stilului ei, insidioasa simplitate şi precizia flaubertiană, pasiunea pentru viaţa şi isprăvile trupului, recrearea acelui Paris al americanilor expatriaţi în perioada interbelică şi reînnoirea dorinţelor scriitorului – afirmarea sigură a unei vocaţii când deja nu mai poate fi exercitată-toate acestea conferă testamentului său literar un profil unic. În ciuda numeroaselor adnotări şi a transformării realităţii ca în orice roman, *Sărbătoarea de neuitat* este oricum un valoros document autobiografic, reprezentând un incomparabil tablou al epocii şi al inconştienţei vesele cu care Fanţa stimula arta şi excesul, în vreme ce în interiorul şi dincolo de frontierele d i se pregătea ruina. Dar, mai ales, paginile cărţii, limpezi şi sonore ca ale unui izvor de munte, ne fac să percepem, prin prezenţa imediată a unei ficţiuni reuşite, secretele artei care l-a ajutat pe Hemingway să transpună viaţa trăită şi cea doar visată în această sărbătoare împărtăşită, care este literatura.

Londra, 23 *iunie 1987*

LA RĂSĂRIT DE EDEN (1952)

John Steinbeck

Elogiul romanului prost

Un lucru curios se întâmplă cu literatura contemporană; observăm că în zilele noastre romanele proaste pasionează mai mult decât cele bune. În secolul

trecut – mai precis în secolul romanului – lucrurile nu stăteau aşa. Să-i citeşti pe Tolstoi, pe Melville, pe Stendhal, pe Flaubert, însemna să înfrunţi simultan pătimaşe aventuri: istorice, sentimentale, psihologice, dar şi îndrăzneţe experienţe literare. Romanele erau capabile să împace vechea vocaţie a genului narativ

— Să capteze atenţia cititorului până îl făceau să „trăiască” povestirea – cu îndrăzneţe inovaţii în folosirea limbajului şi în maniera de a povesti.

Începând cu autori ca Joseph Conrad şi, mai ales, Henry James şi Proust, s-a produs o subtilă sciziune în arta narativă. Geniul literar, conştient de faptul că romanul este formă

— Cuvânt şi ordine – înainte de a fi conţinut, se concentrează progresiv asupra celei dintâi în detrimentul celui din urmă, ajungându-se la situaţia extremă în care vezi autori preocupaţi doar de felul în care povestesc, lăsând în plan secundar subiectul sau chiar ocolindu-l în totalitate. *Finnegans Wake* reprezintă, fireşte, apoteoza acestei situaţii. Astfel, dacă-i citeşti pe italianul Gadda, pe neamţul Broch, pe austriacul Muşii şi pe cubanezul Lezama Lima – pentru a oferi doar patru exemple de scriitori excelenţi, aleşi special fiindcă sunt la limita dintre lizibil şi ilizibil –, realizezi o fascinantă operaţie intelectuală, calitativ diferită de ceea ce fac cititorii tradiţionali – sau, dacă vreţi, convenţionali – ai operelor de ficţiune. Aceştia citeau pentru a dispărea în lectură, pentru a-şi pierde conştiinţa individuală şi a o dobândi pe a eroilor ale căror isprăvi, pericole şi pasiuni le împărtăşeau, gratie abilităţii naratorului de a manipula sentimentele şi inteligenţa cititorilor. Cel ce citeşte *Moartea lui Virgiliu*, *Harababura de pe strada Merles*, *Omul fără însuşiri* şi *Paradiso* nu se va pierde. niciodată în lumea imaginară a acestor romane precum cel care citeşte *Mizerabilii* sau *Regenta*. Ba dimpotrivă, conştiinţa trebuie să i se menţină trează şi încordată la maximum, iar inteligenţa şi cultura se vor mobiliza în lectură, spre a putea aprecia cum se cuvine construcţia rafinată şi complexă care i se

desfăşoară în faţa ochilor – cu subtilele-i aspecte literare, filosofice, lingvistice şi istorice – şi spre a nu se rătăci în traiectorii narative labirintice. Dacă cititorul ajunge la sfârşitul romanului, înseamnă că a învăţat cu siguranţă ceva: s-a îmbogăţit spiritual şi şi-a educat sensibilitatea literară. Dar nu s-ar putea spune că s-a distrat aşa de bine cum se amuză simplul muritor care le vine de hac adversarilor împreună cu el Artagnan, face dragoste şi luptă cu Julien Sorel sau bea arsenic cu buzele tremurânde ale Emmei Bovary. În schizofrenia romanescă a epocii noastre, s-ar zice că romancierii şi-au împărţit activitatea: cei mai buni creează, renovează, explorează şi adesea plictisesc, iar ceilalţi, romancierii proşti, păstrează nealterat obiectivul genului: farmecă, încântă şi amuză. Pot fi număraţi pe degetele unei mâini romancierii epocii noastre, ca Faulkner sau García Márquez, care au fost capabili să reconstituie unitatea ficţiunii în opere ce sunt deopotrivă mari creaţii stilistice, dar şi lumi pline de viaţă şi aventură, de gânduri şi pasiuni.

La răsărit de Eden este un roman foarte prost construit care se citeşte, totuşi, cu pofta şi emoţiile specifice cărţilor bune. Steinbeck pare să-l fi conceput ca pe un text cu amintiri de familie, cu sosirea familiei din partea mamei la Salinas Val ley, cu instalarea imigranţilor şi, în general, cu dezvoltarea acestui colţ californian. Mama şi bunicii autorului sunt personaje în roman, iar primele capitole simt scrise la persoana întâi, menţionându-se dar că naratorul este John Steinbeck în persoană. Brusc însă acesta dispare, fiind înlocuit de un narator atotştiutor, iar personajele fictive se confundă cu cele din amintire. Romanul, început ca o mărturie, ca un document familial şi social, devine o fantezie melodramatică plină de ingrediente indispensabile genului: culoare locală, truculenţe, pilde eroice şi violenţe extreme, sex, sânge, bani şi dragoste.

Cititorul se distrează de minune. Ce scriitor faimos – Steinbeck era renumit în 1952, când s-a publicat *la răsărit de Eden* – ar fi îndrăznit să vorbească în mod serios despre

o personificare absolută a răului, despre Cathy Adams, un personaj ce pare a se fi ivit direct din *Istoria universală a infamiei* a lui Borges? Deşi e clar că nu asta şi-a propus autorul, Cathy anulează toate personajele romanului-cele reale şi cele fictive – luminând diabolic capitolele în care apare, frumoasă, figidă şi crudă, venind din vremurile romantice când romanele nu se scriau pentru „a zugrăvi viaţa”, ci pentru a se exagera în privinţa ei, eliberând-o de excesele dorinţei şi ale imaginaţiei.

Cathy Adams – sau Cathy Track, după căsătoria ei cu Adam – este negarea însăşi a moralei sănătoase şi a raţionalismului pragmatic ce impregnează cartea. Aceasta este filosofia personificată şi reprezentată de autor prin eroii „pozitivi” ai romanului: inventatorul şi magicianul Samuel Hamilton şi Lee, bucătarul şi servitorul chinez al lui Adam care este şi moralist, şi intelectual, şi un fel de mistic sălbatic. Ambii ne înduioşează prin bunătatea lor recalcitrantă, prin conduita lor exemplară, prin spiritul lor solidar şi adesea ne agasează prin predicile lor. Din fericire, însă, o avem aici pe Cathy cea perversă ca să ne amintim că viaţa nu-i doar virtute, raţiune şi sentimente înălţătoare, ci şi obscure impulsuri de violenţă şi răutate. De câte ori apare în carte cu faţa-i palidă sau cu privirea-i fixă, cititorul se cutremură, gândindu-se: ce grozăvie va mai face oare de astă dată? Şi, într-adevăr, el nu se înşală niciodată căci viaţa lui Cathy, de când îşi arde părinţii de vii şi-l împinge pe profesor la sinucidere şi până la propria-i sinucidere (turnându-l la poliţie *în extremo morţiş* pe Joe, proxenetul care o ajută să conducă bordelul lui Salinas), este un şir de orori. Insolite nu simt însă trădările şi crimele ei, ci mai degrabă aparenta gratuitate cu care face rău. Nu pentru bani sau fiindcă ar avea vreo problemă psihică, fiind o fiinţă convenţională şi blazată în pofte şi conduită, d, s-ar părea, dintr-o necesitate fizică şi dintr-o predispoziţie ontologică. Pentru a-i găsi un echivalent literar, ar trebui să ne gândim la textele romantice din secolul nouăsprezece ori la fărădelegile lui Roberto Diavolul (înainte de a se converti).

Referinţa satanică nu este total deplasată fiindcă o aură de religiozitate planează asupra cărţii *la răsărit de Eden*. Numeroase personaje simt de inspiraţie biblică şi în multe pagini este evidentă intenţia autorului de a parafraza episoade şi alegorii din Vechiul Testament. În carte, sensul exact al acestor simboluri nu e foarte clar (ce vrea să demonstreze referitor la viaţă şi la oameni?), dar acest ingredient conferă cu siguranţă povestirii o culoare specială, anumite personaje devenind astfel foarte simpatice. Dacă demonul este Cathy, iar cei doi fii ai ei, gemenii Cal şi Aron simt o versiune modernă pentru Cain şi Abel, cele două figuri masculine notabile, Samuel Hamilton şi chinezul californian Lee, reflectă ciudatul amestec de primitivism şi înţelepciune, de vigoare populară şi suficienţă etică a profeţilor biblici.

Samuel, imigrantul irlandez care ajunge în Valea Salinas odată cu pionierii şi-şi petrece întreaga viaţă căutând izvoare de apă ascunse în adâncul pământului, împărţind în dreapta şi-n stânga bunătate şi sfaturi, are personalitatea rectilinie şi stereotipă a eroilor din parabole şi a celor din cunoscutele „exiemplos” medievale, dar chiar şi aşa, el este viguros şi convingător. Mai subtil decât el, dar mai puţin plauzibil, este încântătorul servitor Lee. Rod al unui viol – maică-sa, care lucra deghizată în bărbat într-un lagăr, l-a conceput după ce a fost violată de tovarăşii ei de muncă → Lee este un remarcabil cunoscător al ştiinţei, literaturii şi sufletului omenesc şi a cel puţin două tradiţii culturale: cea occidentală şi cea orientală. Atâtea cunoştinţe şi o asemenea fineţe spirituală la un simplu servitor sunt excesive chiar şi într-un roman care nu-şi propune neapărat să fie verosimil, lucrurile petrecându-se ca în melodramele care se respectă. Cu această singură rezervă, prezenţa cumpătată şi generoasă a lui Lee şi infailibilul lui simţ ai dreptăţii şi al binelui reprezintă un balsam eficace pentru marile ticăloşii şi pentru mizeriile omeneşti care-l înconjoară. Într-unul dintre cele mai extraordinare episoade ale povestirii, Samuel Hamilton, Adam Irack şi Lee se lansează într-o lungă discuţie

teologică despre Cain şi Abel. Cu această ocazie, descoperim că Lee a învăţat ebraica pentru a putea descifra sensul exact al cuvântului *Timshel*, legat de fratricidul biblic. Şi, ca şi cum asta n-ar fi fost destul de exotic, în timpul discuţiei aflăm că un grup de erudiţi chinezi din San Francisco, încurajaţi de Lee, studiază de mulţi ani ebraica, spre a rezolva aceeaşi enigmă semantică.

Pentru a te distra cu un text nu trebuie să-l crezi neapărat. E de-ajuns să te laşi pradă lui, să te supui de bunăvoie stratagemelor şi capcanelor lui şi, renunţând la conştiinţa critică, la pudoarea intelectuală, la răceala abstractă a inteligenţei, să dai drumul sensibilităţii, lipsei de pudoare, excesului, truculenţei şi chiar vulgarităţii din care sunt plăsmuiţi oamenii. Iniţial, ficţiunea a fost creată pentru a satisface poftele crude şi elementare ale omului obişnuit, nu pentru dorinţele rafinate ale cetăţeanului cultivat (rolul acesta revenindu-le poeziei şi teatrului). Mai târziu, odată cu ascensiunea genului la gradul de cultură oficială, forma narativă s-a perfecţionat şi s-a complicat, iar întâmplările au devenit mai confuze sau mai stilizate, exprimând mai complet realitatea umană care este de o infinită complexitate. Dar genul narativ, prin natura lui „plebee” şi impură, a supravieţuit tuturor încercărilor de a fi cizelat şi încărcat cu podoabele elegante ale limbii şi culturii. Spre deosebire de poezie, unde perfecţiunea este indispensabilă, în roman excelenţa absolută este imposibilă. Sau, oricum, inconvenabilă. Fiindcă odată cu apariţia acestuia ca invenţie umană, cititorii au căutat să-şi satisfacă, citindu-l, acele pofte şi frustrări ce definesc tocmai imperfecţiunea omenească, tot ceea ce subjugă, limitează şi degradează specia, împiedicând omul să atingă acel etalon ideal, acel scop pe care i-l fixează în mod inutil religiile, codurile etice, filosofiile. De aceea, în vreme ce o poezie proastă ne plictiseşte şi ne dezgustă întotdeauna, un „roman prost” ne poate încânta şi trezi bucuria, duioşia, ura, simpatia, dorinţa, mila, aşa cum şi-a propus, cu condiţia să respecte câteva reguli de bază ale genului.

La răsărit de Eden nu se compară cu niciunul dintre marile romane nord-americane din epocă şi nici nu are calităţile celorlalţi cărţi ale lui Steinbeck, respectiv forţa *Fructelor mâniei* ori delicateţea *Perlei*. Cartea suferă de câteva defecte de construcţie – lipsa de coerenţă în exprimarea punctului de vedere, de pildă – surprinzătoare la un scriitor atât de experimentat şi de ambiţios, şi n-ar fi greu de enumerat alte limite ca: arhitectura, stilul, descrierea personajelor, superficialitatea ideilor şi viziunea naivă, maniheistă, asupra vieţii sociale. Dar, chiar şi aşa stând lucrurile, este o carte care se citeşte pe nerăsuflate, sărind peste pagini, cu nerăbdarea de a descoperi ce se va întâmpla. Cel care a scris-o ştia să povestească, chiar dacă o făcea altfel decât contemporanii lui: Hemingway, Faulkner sau Fitzgerald. Nu era un mare creator de cuvinte sau de ordini narative, dar era un povestitor desăvârşit, cu un instinct sigur a ceea ce trebuie spus şi nu pentru a atrage cât mai mult timp atenţia, ştia ce mijloace să folosească pentru ca, evitând inteligenţa cititorului, să creeze personaje, situaţii şi acţiuni care să-i ajungă acestuia din urmă direct la inimă. Acest talent primitiv de narator se potriveşte de minune cu lumea primitivă pe care o regăsim în majoritatea scrierilor sale şi mai ales în romanul *la răsărit de Eden*.

O lume în devenire, neterminată, în care oamenii mai luptă încă pentru a îmblânzi natura şi o fac cu palmele lor bătătorite. Este o lume simplă şi grăbită, cu credinţe aspre şi simple, ca şi locuitorii ei; o lume unde activităţile fizice şi forma directă, ţărănească a existenţei ne lasă să vedem, totuşi, din când în când, un întreg infern de represiuni, frustrări şi violenţe intime. Păstrând proporţiile, cred că primele romane au fost scrise în asemenea societăţi, în lumi aflate în formare, spre a mulţumi, deconecta şi recompensa spiritele obosite de lupta dură pentru existenţă. Pe vremea aceea, fanteziile romaneşti nu-şi propuneau să reproducă ceea ce bărbaţii şi femeile cunoşteau deja din propria lor viaţă. Ele urmăreau mai degrabă să completeze existenţa oamenilor cu ceea ce le

lipsea, cu fantasmele ivite din dorinţele lor de a îmbogăţi realitatea. Acele povestiri erau pasionante şi ireale, înduioşătoare, teribile, extravagante şi agreabile, ca şi *la răsărit de Eden*. La lectură, cititoriil rămâne plăcut surprins când constată că, în ciuda tuturor defectelor ei, cartea e plămădită din lutul magic al poveştilor străvechi, poveşti ce nu vor pieri niciodată.

Londra, 26 septembrie 1989

EU NU SUNT STILLER (1954)

Max Frisch

Poţi fi oare elveţian?

E oare atât de îngrozitor să fii elveţian? Citind câţiva autori contemporani din această ţară, s-ar părea că nu există coşmar mai sinistru decât civilizaţia. Să fii prosper, bine educat şi liber pare a fi ceva care plictiseşte de moarte. Preţul plătit pentru asemenea privilegii este monotonia existenţei, conformismul endemic, pierderea fanteziei, moartea aventurii şi formalizarea emoţiilor şi a sentimentelor, relaţiile dintre oameni fiind reduse la gesturi şi cuvinte banale, lipsite de substanţă.

Poate că aşa stau lucrurile. Poate că progresul material şi dezvoltarea politică, pe care atâtea popoare sărace şi reprimate le privesc ca pe un model, au un aspect deprimant. Toate acestea le putem demonstra, fireşte, aruncând o privire în timp: orice stadiu al progresului uman atrage după sine noi forme de frustrare şi nefericire pentru specie, diferite de cele cunoscute înainte şi, ca atare, noi motive de nonconformism şi de a dori o viaţă mai bună. Asta nu înseamnă că nu există ceea ce numim „progres”, că „civilizaţia” este o fraudă, dar aceste noţiuni nu se traduc neapărat în forme desăvârşite şi perfecte de existenţă. Ambele sunt provizorii şi relative, având valoare mai ales ca termeni de comparaţie. Oricât de avansată şi de admirabilă ar fi o societate, vor exista nemulţumiri, iar dacă n-ar fi aşa, ele ar trebui provocate, chiar şi într-un mod artificial, pentru sănătatea viitoare a acelui popor. Dar progresul există: e mai bine să mori de plictiseală fiind elveţian, decât să pieri de foame în Etiopia, ori torturat,

într-o dictatură din lumea a treia.

Dar mai ales e important ca oamenii ce luptă ca ţările lor să aibă într-o bună zi nivelul de dezvoltare al unei Elveţii să ştie greşelile pe care le pot face spre a le evita, sau cel puţin, pentru a le atenua. Iar pentru a cunoaşte acest pericol, literatura se dovedeşte a fi într-adevăr utilă, fiind o activitate ce demonstrează spiritul de contradicţie al omului, refuzul acestuia de a se mulţumi cu ceea ce a obţinut. Acestei insatisfacţii – ce-l însoţeşte pe occidental asemeni unei umbre din Antichitatea greacă – îi datorează cultura stadiul actual, dar şi faptului că cetăţenii care, treptat, deveneau mai puţin săraci, mai culţi şi mai liberi, nu erau totuşi mai fericiţi.

Aceasta este problematica pe care o regăsim în romanul *Eu nu sunt Stiller*, şi nu ne miră faptul că a avut un succes răsunător în Europa şi în Statele Unite la apariţia lui, în 1954. Cartea lui Max Frisch, chiar dacă vorbeşte despre Elveţia, abordează o temă ce priveşte îndeaproape toate societăţile liberale dezvoltate. Întrebarea se poate formula foarte simplu: cine e vinovat, în asemenea ţări, de faptul că fericirea este imposibilă: indivizii sau societatea în general? Nu e o întrebare academică. Să vezi dacă dezvoltarea materială şi politică a Occidentului este incompatibilă cu vieţile individuale, intense şi bogate, dacă e capabilă să satisfacă preocupările cele mai intime şi dorinţa de împlinire şi originalitate ce-i însufleţeşte pe oameni (pe cei mai mulţi dintre ei), înseamnă să afli dacă civilizaţia democratică nu duce totodată la uniformizare şi la distrugerea individului, aidoma acelor societăţi închise, organizate sub rigidul patronaj al unui ideal colectivist.

Anatol Stiller, sculptor din Zürich care a luptat în brigăzile internaţionale în războiul din Spania (unde a fost protagonistul unui episod umilitor fiindcă nu îndrăznise să tragă atunci când trebuise s-o facă), pradă unui impuls confuz, fuge într-o bună zi de nevastă, de vocaţie, de ţară şi chiar de numele său. Hoinăreşte prin Statele Unite şi prin Mexic, şi aproape şapte ani mai târziu îşi face din nou

apariţia în Elveţia cu un paşaport nord-american, sub numele de Sam White. Aici este reţinut de poliţie, fiindcă i se bănuieşte adevărata identitate şi pentru a se stabili dacă a participat la o acţiune criminală, la aşa-zisul „caz Smymov”.

Romanul este alcătuit din caietele pe care le scrie Stiller în închisoare în timp ce se investighează cazul său şi dintr-un epilog redactat de procurorul Rolf, a cărui soţie, Sibylle, fusese amanta sculptorului puţin înainte de misterioasa-i dispariţie.

Într-o bună parte din povestire, nedumerirea conferă tensiune acţiunii: este Stiller domnul White, aşa cum pretinde poliţia, sau este vorba de o absurdă neînţelegere, după cum afirmă cel arestat? îndoiala este alimentată de contradicţii obiective şi, mai ales, de categorica convingere cu care autorul caietelor neagă faptul că el ar fi Stiller. Mai târziu însă, când după propria-i mărturie, adevărul ie9 e la iveală, fiind evident că Stiller şi White e una şi aceeaşi persoană, o altă nedumerire ia locul celei dintâi, menţinând viu interesul cititorului. Ce se întâmplă cu sculptorul? De ce fuge de el însuşi, de ce îşi respinge trecutul şi numele cu oarbă încăpăţânare? E oare fuga aceasta dictată de remuşcare, fiind un mod inconştient de a fugi de responsabilitatea pe care o are în eşecul relaţiei sale sentimentale cu Julika? Sau e ceva mai abstract şi mai complex: respingerea unei culturi, a unui fel de a fi şi de a trăi, care a fost dintotdeauna incompatibil pentru Stiller cu deplina afirmare a existenţei sale?

Spre deosebire de prima nedumerire, romanul nu dezleagă cel de-al doilea mister: sarcina aceasta îi revine cititorului. Cartea se mulţumeşte să-i ofere un material abundent şi eterogen, cu episoade şi situaţii din viaţa lui Stiller, astfel încât, confruntându-le şi studiindu-le, fiecare să tragă concluziile ce se impun. Iar documentarea aceasta existenţială este atât de densă şi de subtilă încât, într-adevăr, concluziile ce se pot trage în privinţa lui Stiller sunt foarte diverse. De la aspectul patologic, un simplu caz de schizofrenie, până la metafizica culturală, un refuz

alegoric de „a fi elveţian” până la imposibilitatea asumării condiţiei umane-fiind elveţian – în toate accepţiile ei diverse şi multiple.

Ce detestă Stiller în lumea lui din Zürich? Faptul că totul este atât de curat şi de ordonat şi că viaţa este pentru compatrioţii săi o rutină previzibilă, din care au fost excluse excesele şi grandoarea. Compatrioţii lui au numit mediocritatea „cumpătare” şi, cum au renunţat la „îndrăzneală”, şi-au pierdut cu timpul spiritualitatea, murind încetul cu încetul şi golindu-se de forţa vitală: „Atmosfera elveţiană n-are viaţă, n-are spirit, în sensul că omul îşi pierde spiritualitatea, nemaiaspirând la perfecţiune”. Nici măcar libertatea cu care se laudă elveţienii nu i se mai pare reală, întrucât conformismul a eliminat din vieţile lor „pericolul îndoielii”, iar această atitudine reprezintă pentru sculptor prototipul lipsei de libertate.

În această atmosferă de „suficienţă opresivă”, tot ce implică un risc sau o ruptură în formele prestabilite ale existenţei tinde să fie reprimat sau evitat şi de aceea mediocritatea disimulată în bunăstare materială pătrunde şi în relaţiile umane, sărăcindu-le şi frustrându-le, după cum dovedesc cele două poveşti de dragoste – dacă pot fi numite astfel

— Ce apar în roman: cea dintre Julika şi Stiller şi cea dintre Rolf şi Sibylle.

În ciuda izbucnirilor şi acceselor nonconformiste ale sculptorului, conflictele sale conjugale cu Julika, frumoasa balerină bolnavă de tuberculoză, pe care o face să sufere şi o chinuie înainte de a o părăsi – spre a reveni apoi la ea când se-ntoarce în Elveţia – simt tipic burgheze (şi oarecum plicticoase). Nu-i deloc dar ce îi reproşează Stiller delicatei şi răbdătoarei Julika. Poate delicateţea şi răbdarea? Faptul că se resemnează să fie ceea ce e şi să aibă ceea ce are, că „nu iubeşte imposibilul” după concepţia lui Goethe, pe care el şi-ar dori s-o transforme în normă de conduită? Sau poate e teama de a se vedea târât de ea spre viaţa convenţională, spre *aura mediocritas* a

concetăţenilor săi, cea care-l face pe Stiller să-i repugne această femeie pe care, pe de altă parte, cu siguranţă o iubeşte. Odată revenit în ţară şi la identitatea sa, Stiller încearcă să reconstituie acea iubire frustrată, dar este prea târziu, căci o moarte banală – de foileton

— Pune capăt încercării sale.

Povestea sentimentală dintre procurorul Rolf şi soţia lui, Sibylle, relatată din prisma aventurii lui Stiller, este poate episodul cel mai reuşit din carte, reflectând cel mai bine sentimentul de înstrăinare în iubire, cauzat de civilizaţia modernă. Iată cea mai mare acuzaţie din romanul *Eu nu sunt Stiller*.

Tineri, culţi, lipsiţi de prejudecăţi, soţii au decis ca mariajul lor să fie o relaţie deschisă şi fără obligaţii, fiecare urmând să-şi păstreze independenţa şi libertatea. Frumoasa teorie – ca de obicei-nu reuşeşte să funcţioneze şi în practică. Când Sibylle are un amant (Stiller), Rolf este foarte afectat. Poate că atunci descoperă, pentru prima oară, că-şi iubeşte şi îşi doreşte nevasta. Iar aventura acesteia cu sculptorul creează impresia unei strategii instinctive a Sibyllei de a provoca dragostea lui Rolf, sau, cu alte cuvinte, de a o însufleţi, de a o aprinde şi a o salva de la rutină. Există toate condiţiile pentru ca acest cuplu, în care cei doi se iubesc în fond, să se iubească pe deplin de acum înainte, şi de aici să rezulte o relaţie intensă din care amândoi să se îmbogăţească reciproc. Dar asta e imposibil fiindcă niciunul nu se poate desprinde de bunele maniere, cumpătate şi red, care au ajuns să fie, pentru amândoi, un fel de a doua natură. Formali chiar şi-n lipsa de formalism pe care au vrut s-o includă în căsnicia lor, Rolf şi Sibylle se despart până la urmă. Mai târziu se împacă şi, într-un anumit fel, ajung să fie fericiţi, dar într-un mod pasiv şi resemnat – formal – care îl îngrozeşte pe Stiller.

Descoperim la sculptor un substrat romantic – iubeşte imposibilul-care-l condamnă la nefericire. Lamartine, comentând *Mizerabilii* lui Victor Hugo, scria că răul cel mai mare care i se putea întâmpla unui popor era

acela de a contracta „pasiunea imposibilului”. Aceasta este şi pentru indivizi o boală riscantă. Trebuie să spunem totuşi că ea n-a cauzat doar multă suferinţă, ci a creat şi extraordinarele realizări ale spiritului uman, capodoperele artei şi ale gândirii, marile descoperiri ştiinţifice şi – lucrul cel mai important – noţiunea şi practica libertăţii. „Să iubeşti imposibilul” face parte din natura omului, fiinţă tragică dotată cu dorinţă şi imaginaţie, de-a pururi tentată să spargă limitele şi să atingă ceea ce nu există şi nu posedă.

Poate că ceea ce-l determină pe Anatol Stiller să plece, căutând ceea ce intuieşte a fi o garanţie de plenitudine, faţă de imperfecţiunile ţării sale, sunt aventura şi exotismul. În anii săi de exil voluntar, pare să fi dus o existenţă hoinară şi primordială în Statele Unite şi Mexic, jurnalele sale vorbind despre această perioadă. Sunt evocări pline de o anumită melancolie care, adesea, ating un înalt nivel artistic, ca frumoasa descriere a grădinilor din Xochimilco sau a pieţei din Amecameca ori ziua morţilor la Janitzio, sau relatarea plină de mister a apariţiei unui vulcan pe plantaţia de tutun din Paricutm, unde Stiller – sau mai degrabă fantoma lui – lucra ca ziler.

A găsit oare sculptorul care fugea de teribila civilizaţie urbană occidentală intensitatea vieţii pe care o căuta, trăind într-o manieră primitivă în pădurile din Oregon ori împărtăşind mizeria şi exploatarea ţăranilor mexicani? Mărturia lui este vagă, dar ironia şi sarcasmul care se ivesc adesea în aceste amintiri par să indice un răspuns negativ. Chiar dacă n-o spune, ai impresia că, la întoarcerea din peregrinaj Stiller a înţeles acest crunt adevăr: viaţa reală nu va fi niciodată la înălţimea viselor oamenilor, deci nemulţumirea care l-a făcut să dispară nu poate fi nicicând satisfăcută.

Excepţie face, fireşte, planul imaginar, al ficţiunii. Într-adevăr, aici oamenii îşi pot satisface în mod inofensiv – vocaţia prin exces, prin închipuirea unor existenţe ieşite din comun, prin drame şi apocalips. Se pare că asta învaţă Stiller în închisoarea preventivă la care-l obligă autorităţile

în timp ce-i verifică identitatea. Pe îngăduitorul Knobel, gardianul lui, îl amuză şi-l înfioară cu aşa-zisele crime comise şi cu diverse anecdote, pline de graţie şi culoare, ce se dovedesc însă a fi false sau înşelătoare. Sunt pagini plăcute la lectură datorită umorului şi şotiilor întâlnite, efectul fiind aproape un balsam într-o carte care, în ansamblu, e saturată de mişcări lente şi sumbru pesimism.

De altfel, simpla existenţă a unei cărţi *că Eu nu sunt Stiller* contrazice teza pe care aceasta o propune. Teribila civilizaţie a ţării în care se desfăşoară acţiunea pare să nu distrugă într-atât spiritul critic şi să nu generalizeze conformismul creat, dacă în sânul ei se ivesc adversari atât de severi ca Max Frisch şi proteste atât de dure precum cele din roman.

Nu trebuie să ne pierdem, deci, speranţa: cu puţin noroc, limbul elveţian va ajunge poate, într-o bună zi, să fie infernul atât de dorit de oameni ca Anatol Stiller.

Barranco, 12 februarie 1988

LOLITA (1955)

Vladimir Nabokov

Lolita împlineşte treizeci de ani

Lolita l-a făcut pe Nabokov bogat şi celebru, dar scandalul pe care l-a generat apariţia cărţii a creat în jurul acesteia o neînţelegere care mai persistă şi astăzi. Acum, când frumoasa *nymphette* a pornit, grozăvie a grozăviilor, spre patruzeci de ani, se cuvine s-o plasăm acolo unde îi e locul, adică printre cele mai subtile şi mai complexe creaţii literare ale epocii noastre. Ceea ce, fireşte, nu înseamnă că nu rămâne o carte provocatoare.

Dar faptul că primii săi cititori au sesizat numai acest ultim aspect şi nu pe cel dintâi – evident astăzi pentru oricare cititor cât de cât sensibil – e instructiv, întrucât reflectă rezistenţa cu care se confruntă o operă realmente înnoitoare, înainte de a fi apreciată la justa ei valoare. Cert e că patru edituri nord-americane au respins manuscrisul *Lolitei* înainte ca Nabokov să-l încredinţeze lui Maurice Girodias de la Olympia Press, editură pariziană ce publica romane în limba engleză şi devenise celebră prin

numeroasele-i procese şi sechestre de care avusese parte, fiind acuzată de obscenitate şi de atentat la bunele moravuri (Catalogul acesteia era un amestec extravagant de pornografie ieftină şi de autori valoroşi ca Henry Miller, William Burroughs şi J.P. Donleavy). Romanul a apărut în 1955 şi a fost interzis un an mai târziu de ministrul francez de Interne. Până atunci circulase foarte mult – Graham Greene a declanşat chiar o polemică, proclamându-l cel mai bun roman al anului – ajungând să poarte pecetea de „carte blestemată” de care n-a mai putut scăpa niciodată şi pe care, într-un fel, dar nu în sensul obişnuit al cuvântului, o merită. Abia în 1958, odată cu ediţia americană şi alte zeci de ediţii apărute în restul lumii, cartea a produs impactul care avea să-i mărească considerabil numărul de cititori. În scurt timp, un nou termen: „lolita” devenise universal, desemnând un concept nou: fetiţa-femeie, emancipată fără să ştie şi simbol inconştient al revoluţionăm moravurilor contemporane. Într-un fel, *Lolita* este unul dintre primele jaloane şi, fără îndoială, una dintre premisele care au stat la baza erei toleranţei sexuale – a dispariţiei tabuurilor printre adolescenţii din Statele Unite şi din Europa Occidentală – ce avea să atingă apogeul în anii şaizeci. Micuţa nimfă (termen căruia, din raţiuni acustice, îi lipseşte ambiguitatea perversă şi excitantă a neologismului original: *the nimphet*) nu s-a născut odată cu personajul lui Nabokov. Ea exista cu siguranţă în visele perverşilor şi în dorinţele, oarbe şi tremurânde, ale copilelor inocente, iar evoluţia moravurilor şi morala au creat-o, în chip irezistibil. Dar, graţie romanului, „nimfa” a încetat să mai fie ceva vag căpătând contur şi, abandonându-şi febrila-i clandestinitate, şi-a dobândit dreptul la existenţă.

Extraordinar e faptul că un roman de Nabokov a provocat asemenea bulversare, schimbând comportamentul a milioane de persoane şi ajungând să facă parte din mitologia modernă. Fiindcă printre scriitorii acestui secol e greu să ne imaginăm vreunul mai puţin înclinat spre popularitate şi actualitate – şi chiar spre

simpla realitate, cuvânt care nu înseamnă nimic dacă nu e pus între ghilimele – ce autorul *Lolitei*. Născut în 1899 la Sankt-Petersburg, într-o familie aparţinând aristocraţiei ruseşti – bunicul său fusese ministrul Justiţiei în vremea celor doi ţari, iar tatăl, un politician liberal pe care-l asasinaseră nişte extremişti mqnar hişti la Berlin –, Vladimir Vladimirovid Nabokov primise o educaţie aleasă, care a făcut din el un poliglot. A avut două doid englezoaice, o guvernantă elveţiancă şi un preceptor francez; a studiat la Cambridge înainte de a se expatria, plecând în Germania din cauza revoluţiei din octombrie. Deşi cartea lui cea mai îndrăzneaţă (*Pale Fire*) avea să apară doar în 1962, atunci când a apărut *Lolita* o mare parte din opera lui Nabokov era deja publicată. Opera lui era vastă, dar de-abia cunoscută; cuprindea romane, poezii, teatru, eseuri critice, o biografie de Nikolai Gogol, traduceri în şi din limba rusă. Scrisese mai întâi în ruseşte, apoi în franceză şi, în cele din urmă, în engleză. Autorul care, după Germania, a trăit în Franţa, a optat în cele din urmă pentru Statele Unite, unde îşi câştiga existenţa ca profesor universitar, iar vara practica cea de-a doua pasiune a sa: entomologia, specialitatea lepidoptere. Publicase câteva articole ştiinţifice şi descrisese, pentru prima oară se pare, trei fluturi: *Neonympha maniola nabokov*, *Echinargus nabokov* şi *Cyclargus nabokov*.

Această operă, care graţie succesului *Lolitei* avea să fie reeditată şi tradusă de nenumărate ori, era o operă „literară” aşa cum doar un singur alt contemporan de-al lui Nabokov – Jorge Luis Borges – reuşise să realizeze. „Literară” însemnând a fi construită în întregime pornind de la literaturile preexistente şi beneficiind de un excelent rafinament intelectual şi verbal. *Lolita* întruneşte toate aceste calităţi. În plus, noutatea constă în faptul că avem de-a face cu un roman a cărui structură, demonică şi complicată, foloseşte un subiect aparent simplu, descris cu mult talent: seducerea unei fetiţe de doisprezece ani şi şapte luni-Dolores Haze, Dolly, Lo sau Lolita de către tatăl ei vitreg, elveţianul obsedat, de vreo patruzeci de ani,

cunoscut doar sub un pseudonim: Humbert Humbert, şi dragostea lor rătăcitoare de-a lungul şi de-a latul Statelor Unite.

O mare operă literară admite întotdeauna lecturi antagonice, este o cutie a Pandorei în care fiecare cititor descoperă sensuri, nuanţe, motive şi chiar întâmplări diferite. Asta s-a întâmplat şi cu *Lolita* care i-a fermecat pe cititorii cei mai superficiali, dar l-a sedus, prin numeroasele idei, aluzii şi delicateţea structurii, şi pe eruditul care abordează fiecare carte în spiritul impus de acel tânăr care-i spunea: *„ttonnez-moi”* (*Uimeşte-mă*) lui Cocteau.

În versiunea lui mai explicită, romanul reprezintă confesiunea scrisă de Humbert Humbert şi adresată judecătorilor tribunalului care-l vor judeca pentru asasinat şi predilecţia lui pentru fetiţele precoce, predilecţie care s-a tot amplificat din timpul copilăriei lui europene până şi-a satisfăcut dorinţele într-un sat pierdut din Noua Anglie, Ramsdale. Acolo, cu intenţia vădită de a ajunge la fiica ei Lolita, Humbert

Humbert se căsătoreşte cu o văduvă destul de bogată, Mrs. Charlotte Becher Haze. Hazardul, sub forma unui accident de automobil, înlesneşte planurile lui Humbert Humbert, omorându-i nevasta şi servindu-i-o pe orfană şi din punct de vedere legal. Relaţia semiincestuoasă durează vreo doi ani, după care Lolita fuge cu un dramaturg şi scenarist, Clare Quilty, pe care Humbert Humbert îl ucide după căutări îndelungate. Aceasta este crima pentru care va fi judecat atunci când începe să scrie manuscrisul care, conform tradiţiei mincinoase instaurate de Cicli Hamete Benengeli va fi semnat cu numele de *Lolita*.

Humbert Humbert relatează această poveste cu pauzele, suspansurile, pistele false, ironiile şi ambiguităţile unui narator preocupat să aţâţe în fiecare clipă curiozitatea cititorului. Povestea lui e scandaloasă, dar nu e pornografică şi nici măcar erotică. Nu transpare nici cea mai mică satisfacţie în descrierea avatarurilor sexuale –

condiţie *sine qua non* a pornografiei – şi nicio viziune hedonistă ce ar justifica excesele naratorului-personaj în numele plăcerii. Humbert Humbert nu este niciun libertin şi niciun senzual: e doar un obsedat. Povestea lui e scandaloasă mai ales fiindcă el o simte şi o prezintă astfel, subliniindu-şi la tot pasul „demenţa” şi „monstruozitatea” (sunt propriile lui cuvinte). Conştientizarea răului de către protagonist conferă aventurii acestuia caracterul moral nesănătos şi inacceptabil mai degrabă decât vârsta victimei lui, care, în fond, e numai cu un an mai mică decât Julieta lui Shakespeare. Iar ceea ce agravează greşeala lui, privându-l de mila cititorului, este antipatia şi aroganţa, precum şi dispreţul pe care i-l inspiră toţi bărbaţii şi toate femeile din nu, inclusiv frumoasele animăluţe semipubere, care-l excită atât.

Poate că cea mai mare insolenţă a romanului nu este seducerea fetei de către bărbatul viclean, ci transformarea tuturor personajelor care apar în povestire în fantoşe ridicole. O permanentă ridiculizare a instituţiilor, profesiilor şi activităţilor, începând cu psihanaliza-care în viziunea lui Nabokov este o oaie neagră – şi continuând cu educaţia şi familia, transpare în monologul lui Humbert Humbert. Trecând prin filtrai lui caustic, toate personajele devin stupide, pretenţioase, ridicole, previzibile şi plicticoase. S-a spus că romanul reprezintă mai ales o critică acerbă a universului clasei mijlocii nord-americane, o satiră a prostului gust din motelurile americane, a naivităţii obiceiurilor şi valorilor inconsistente, o grozăvie literară pe care Henry Miller a catalogat-o drept; „coşmar îngheţat”. La rândul lui, profesorul Harry Levin a explicat că *Lolita* era o metaforă ce reflecta sentimentul unui european care, după ce a fost îndrăgostit de Statele Unite, se simte cumplit de decepţionat de această ţară din pricina lipsei ei de maturitate.

Nu simt sigur că Nabokov a inventat această poveste cu intenţii simbolice. Eu cred că în el, ca şi în Borges, sălăşluia im sceptic care dispreţuia modernitatea şi viaţa, pe care le observau amândoi, ironici şi distanţi, dintr-un

refugiu de idei, cărţi şi fantezii în care se izolaseră îndepărtându-se de lume prin minunate jocuri ingenioase ce diluau realitatea într-un labirint de cuvinte şi de imagini fosforescente. La ambii scriitori, atât de apropiaţi prin felul lor de a înţelege cultura şi de a practica profesiunea de scriitor, excepţionala artă creată n-a reprezentat o critică a celor existente, ci în mod de a studia viaţa, dizolvând-o într-un miraj de abstracţiuni.

Asta este şi *Lolita*, o barocă şi subtilă substituire a existenţei, scrisă pentru cei care, depăşind intriga, încearcă să-i pătrundă misterele, să-i rezolve enigmele, să-i descopere aluziile şi să-i recunoască parodiile şi imitaţiile structurii. E vorba de o provocare pe care cititorul o poate accepta sau respinge. Oricum, lectura pur anecdotică a cărţii e mai mult decât agreabilă. Dar cine se încumetă s-o citească altfel descoperă că *Lolita* este un izvor nesecat de referinţe literare şi jonglerii lingvistice care constituie o structură densă fiind, poate, adevărata poveste pe care a vrut s-o spună Nabokov. O poveste la fel de încâlcită precum cea din romanul lui *Apărarea* (apărut în ruseşte în 1930), al cărui erou este un şahist nebun ce inventează o nouă mişcare de apărare, sau cea din *Focul palid*, ficţiune ce adoptă aparenţa ediţiei critice a unui poem a cărui anecdotă hieroglifică se iveşte, parcă fără ştirea naratorului, din confruntarea versurilor poemului cu notele şi comentariile editorului său.

În căutarea unor comori ascunse în *Lolita*, s-au scris numeroase cărţi şi teze universitare în care, din nefericire, nu regăsim aproape niciodată umorul şi spiritul ludic cu care atât Nabokov cât şi Borges au ştiut să transfere erudiţia (adevărată sau fictivă) în artă.

Acrobaţiile lingvistice ale romanului trec cu greu proba traducerii. Câteva dintre ele, cum ar fi de pildă cele ce apar în franceză în original, rămân aşa, poznaşe şi deloc cuminţi. Un exemplu dintr-o mie: ciudatul vers alexandrin pe care-l recită Humbert Humbert când se pregăteşte să-l omoare pe bărbatul care a sedus-o pe Lolita. La ce şi la cine se referă acest: *Reveillez-vous*, *Laqueue*, *il est temps*

de mourirv. Este un citat literar textual sau inventat ca altele din carte? De ce-l porecleşte naratorul *Laqueue* pe Clare Quilty? Sau este o poreclă pe care şi-o dă el însuşi? într-o carte amuzantă, *Keys to Lolita*, profesorul Carl L. Proffer a dezlegat enigma. Este vorba, pur şi simplu, de o obscenitate deghizată. *La queue*, coada, înseamnă, în jargon franţuzesc, falusul; iar „mourir”, a ejacula. Aşadar, versul este o alegorie ce concentrează, în ritm clasic, o premoniţie a crimei pe care o va comite Humbert Humbert şi cauza asasinatului (faptul că falicul Clare Quilty a posedat-o pe Lolita).

Uneori, aluziile sau ghicitorile simt doar simple digresiuni, jocuri solipsistice ale lui Humbert Humbert care nu afectează acţiunea povestirii. Dar alteori acestea au o semnificaţie care o schimbă în profunzime. Astfel se întâmplă cu toate datele şi insinuările referitoare la personajul cel mai îngrijorător, care nu este nici Lolita, nici naratorul, d straniul dramaturg, pasionat de marchizul de Sade, libertin, beţiv, drogat şi, după propria-i mărturisire, semiimpotent: Clare Quilty. Apariţia lui dă peste cap cartea, îndreaptă povestirea într-o direcţie imprevizibilă, adăugându-i o temă dostoievskiană: aceea a dublului. Din vina lui, apare bănuiala că întreaga povestire ar putea fi o simplă invenţie schizofrenică a lui Humbert Humbert, care, după cum cititorul ştie deja, a fost de câteva ori internat într-un azil de nebuni. Pe lângă faptul că a sedus-o pe Lolita şi că a murit, rolul lui Clare Quilty pare fi acela de a ridica un alarmant semn de întrebare în privinţa credibilităţii (presupusului) narator.

Cine este acest straniu individ? înainte de a se materializa în realitatea fictivă, pentru a o lua pe Lolita din spitalul Elphinstone, el este produs de mania persecuţiei a lui Humbert Humbert. E un automobil ce apare şi dispare, asemeni unui foc, nebun, un profil vag ce se pierde în depărtare, pe o colină, după o partidă de tenis cu fetiţa-femeie, şi mii de prevestiri pe care numai nevroza maniacă şi alertă a naratorului le poate descifra. Iar mai târziu, când acesta întreprinde, în căutarea fugarilor, acea

extraordinară recapitulare a drumurilor lor prin geografia nord-americană – exerciţiu de magie „simpatetică” ce-şi propune să reînvie cei doi ani fericiţi trăiţi alături de tânăra fată, refăcând itinerarul şi pensiunile care îi serviseră drept decor-Humbert Humbert descoperă, la fiecare escală, urme şi mesaje derutante din partea lui Clare Quilty. Acestea dezvăluie o cunoaştere oarecum atotcuprinzătoare a vieţii, cultura şi maniile naratorului şi un fel de complicitate subliminală între cei doi. Dar e vorba, într-adevăr, de două persoane? Ceea ce au în comun depăşeşte cu mult aspectele care-i diferenţiază. Au aproximativ aceeaşi vârstă şi manifestă aceeaşi atracţie pentru fetiţe în general şi pentru Lolita Haze în particular, precum şi pentru scris, pe care-l practică amândoi (deşi nu cu acelaşi succes). Dar cea mai importantă simbioză vizează prestidigitaţiile pe care le realizează ambii de la distanţă, Lolita devenind doar un pretext, o elegantă şi secretă comunicare ce „literaturizează” viaţa, revoluţionând topografia şi urbanismul cu bagheta magică a limbajului, inventând locuri şi accidente ce trezesc ecouri lirice, romaneşti, şi dând nume care creează asocieri poetice, după un cod extrem de strict, ale cărui chei le pot stăpâni numai ei.

Scena culminantă a romanului n-o reprezintă prima noapte de dragoste a lui Humbert Humbert-redusă la minima-i expresie şi transformată aproape într-o secvenţă izolată –, ci îndelung pregătitul asasinat al lui Clare Quilty. Odată cu acest moment de maximă concentrare, în care înţelepciunea se amestecă cu umorul, cu dramatismul şi detaliul insolit, cu aluzia sibilină, toate certitudinile noastre despre realitatea fictivă încep să se prăbuşească, iar noi suntem cuprinşi în mod subit de îndoială. Ce se întâmplă de fapt? Asistăm la dialogul dintre asasin şi victimă sau, mai degrabă, la cumplita dedublare a naratorului? E o posibilitate care se insinuează fin în text: la sfârşitul acestui proces de dezintegrare psihică şi morală, pradă nostalgiei şi remuşcării, Humbert Humbert se desface *strictu sensu* în două părţi, conştiinţa lucidă şi

acuzatoare care se observă şi se judecă pe sine şi trupu-i învins şi abject, sediu al teribilei pasiuni căreia i-a cedat, fără a-şi oferi totuşi plăcerea sau bunăvoinţa. Oare în această scenă fantasmagorică în care, printr-un salt dialectic, romanul pare să părăsească realismul convenţional în care-şi desfăşura acţiunea, pentru a accede la fantastic, Humbert Humbert nu se ucide pe sine, omorând ceea ce detesta cel mai mult la propria-i persoană?

În toate romanele lui Nabokov – dar, mai ales în *Focul palid* – arhitectura textului e atât de inteligentă şi de subtilă încât restul se estompează. Şi în cazul *Lolitei*, inteligenţa şi abilitatea construcţiei au mai multă forţă decât povestirea propriu-zisă, lipsită de viaţă şi libertate. Dar în acest roman, cel puţin pe alocuri, materia se apără şi rezistă asaltului formei, căci important e ceea ce e viu în om: dorinţa, fantezia în slujba instinctului. Iar personajele romanului reuşesc să trăiască un timp, fără a deveni – ca în alte romane sau ca personajele lui Borges – umbrele chinezeşti ale unui intelect superior.

De aceea, la treizeci de ani de la apariţia cărţii, Dolores Haze, Dolly, Lo, Lolita este tot proaspătă, ambiguă, inaccesibilă şi tentantă, seducând şi accelerând pulsul cavalerilor care, asemeni lui Humbert Humbert, iubesc cu capul şi visează cu inima.

Londra, ianuarie 1987

GHEPARDUL (1957)

Giuseppe Tomasi de Lampedusa

Minciună princiară

Ghepardul este una dintre acele opere literare ce apar la răstimpuri şi care ne încântă, dar ne şi deconcertează, fiindcă ne fac să ne confruntăm cu misterul geniului artistic. Odată epuizate toate explicaţiile aflate la îndemâna noastră – şi se ştie prea bine până unde s-a mers cu verificarea şi studierea surselor acestei cărţi şi cu peripeţia biografică a autorului → odată satisfăcută curiozitatea noastră legitimă asupra împrejurărilor în care a fost scrisă această carte, mai planează încă intactă o

îndoială puternică: cum de a fost cu putinţă aşa ceva? Faptul că nu există un răspuns definitiv înseamnă, pur şi simplu, că aceste apariţii ocazionale ce dereglează producţia literară a unei epoci, fixându-i noi limite estetice şi deranjându-i sistemul de valori, se datorează unui fond iraţional uman şi unui accident istoric, pentru care capacitatea noastră de analiză este insuficientă. Astfel ne amintim că omul e întotdeauna ceva mai mult decât raţiune şi inteligenţă.

Ghepardul reprezintă una dintre acele excepţii care vlăguiesc sporadic ambientul literar, revelându-ne, prin contrast, modestia decentă ori mediocritatea scrâşnitoare care-l caracterizează. Cartea a apărut în 1957 şi de atunci nu s-a mai publicat în Italia, şi poate nici în Europa, vreun alt roman care să rivalizeze cu el în delicateţea texturii, în forţa descriptivă, în puterea creatoare.

Aproape la fel de tulburătoare ca frumuseţea imaginile lui simt şi anacronismele estetice şi ideologice cu care principele Giuseppe Tomasi de Lampedusa (căci, pentru a complica lucrurile, acest geniu desuet era un prinţ cu strămoşi ce ajungeau până la Tiberiu I, împăratul Bizanţului din secolul şase) şi-a populat romanul. Unii sunt tentaţi să-i scuze pe redactorii editurii Mondadori care au refuzat manuscrisul şi chiar să înţeleagă motivele care l-au determinat pe mandarinul litetar italian al momentului, Elio Vittorini, să-i închidă porţile editurii Einaudi. Cum ar fi putut altfel? Dacă *Ghepardul* era un roman mare, ce puteau fi atunci elucubraţiile politico-filozofice ale lui Vittorini şi atâtea alte cărţi ce treceau drept romane bune în epocă? Era vremea acelei *letteratura impegniata* şi cu toţii credeam, fiind prost educaţi de Gramsci şi de Sartre, că geniul era şi o opţiune ideologică, dar şi o luare de poziţie corectă din punct de vedere moral şi politic, în favoarea justiţiei şi a progresului.

Capodopera lui Tomasi de Lampedusa ne-a reamintit că geniul era ceva mai complicat şi mai arbitrar şi că, în cazul lui, a te opune înseşi ideii de progres, a nu te încrede în dreptate şi a-ţi asuma cu hotărâre o viziune retrogradă –

chiar cinică – asupra Istoriei, nu reprezintă un obstacol în scrierea unei opere artistice nepieritoare. Fiindcă *Ghepardul* este toate acestea şi chiar mai mult de atât dacă-l judecăm – aşa cum a făcut-o desigur Vittorini – doar dintr-o perspectivă ideologică. Din fericire, se pare că a devenit limpede acum că o asemenea lectură e săracă şi confuză.

Pentru a înţelege un roman ca *Ghepardul* trebuie să admitem că o ficţiune nu este acea realitate în care trăim, ci o iluzie care prin fantezie şi cuvinte scapă de ea pentru a crea o realitate paralelă. O lume care, deşi clădită cu materiale ce provin în totalitate din lumea istorică, respinge radical istoria, opunându-i o himeră convingătoare în care romancierul şi-a adunat toată furia şi nostalgia, iluzia unei alte vieţi, eliberată din furcile caudine ale morţii şi ale timpului. Un roman reuşit ne reaminteşte că realitatea în care trăim e insuficientă, iar noi suntem mai sărad decât ceea ce inventăm sau visăm. Şi sunt puţine romane contemporane care să ne demonstreze acest lucru cu atâta măiestrie cum o face *Ghepardul*.

Ne interesează doar într-o oarecare măsură că modelul Prinţului Fabrizio di Salina din roman a fost un strămoş de-al lui Tomasi di Lampedusa: Don Giulio Maria Fabrizio, distins matematician şi astronom. din secolul nouăsprezece care a descoperit doi asteroizi-pe care i-a botezat Palma şi Lampedusa – şi că a fost recompensat pentru această descoperire cu o diplomă la Sorbona. Acesta s-a căsătorit cu marchiza Maria Stella Guccia şi a murit de tifos la Florenţa în 1885, deci cu doi ani mai târziu decât personajul pe care l-a inspirat. Dar faptul că este înmormântat la Palermo, în cimitirul Capucinilor, foarte aproape de strănepotul lui – autorul romanului → ne confirmă că Lampedusa, ca toţi romancierii, şi-a construit romanul din amintiri personale şi de familie, fiind, aşadar, străbătut de nostalgie. Cartea lui e plină de locuri şi persoane pe care arheologii literari le-au identificat în topografia Sicihei şi în relaţiile autorului.

Dar această trecere în revistă a surselor e importantă

doar pentru a şti ce a făcut Lampedusa cu ele. În ce transformă romanul acea Sicilie, pe care se preface c-o reconstruieşte în opt episoade, ce debutează în mai 1860, odată cu debarcarea trupelor lui Garibaldi pe insulă, continuă cu luptele care aveau să desăvârşească unitatea Italiei şi se încheie, o jumătate de secol mai târziu, în 1910, cu distrugerea, de către cardinalul de Palermo, a prăvăliei cu relicve de sfinţi printre care lâncezesc, tot ca nişte relicve şi domnişoarele Concetta, Carolina şi Cătălină, fiicele Prinţului Fabrizio? în opt tablouri de o somptuozitate renascentistă, timpul s-a congelat, aşa cum se întâmplă întotdeauna în pictură, dar rareori în arta narativă. E adevărat că în aceste tablouri regăsim o vie animaţie senzorială, o paletă de culori, parfumuri, gusturi, forme, idei şi emoţii atât de atractiv prezentate încât se năpustesc asupra noastră din pagina inertă, atrăgându-ne în farmecul lor verbal. Dar, la drept vorbind, nu există nimic în ele care să le unească şi să le contopească într-o succesiune de experienţe continue ca în existenţa reală când vieţile noastre dizolvă trecutul într-un prezent, care, la rândul lui, va devora viitorul.

În *Ghepardul*, un roman a cărui explicită convingere ideologică o constituie negarea evoluţiei sociale, presupunerea unei substanţe istorice ce se perpetuează, imuabil, sub accidente de regimuri, revoluţii şi guvernări, timpul a fost pe bună dreptate suspendat în aceste opt paranteze. Evenimentele importante nu se petrec în ele. Acestea au avut deja loc, ca debarcarea lui Garibaldi la Marsala, sau urmează să se petreacă: de pildă căsătoria lui Tancredi cu Angelica, fiica lui Calogero Sedăra. „Dacă vrem ca totul să rămână aşa cum este, trebuie ca totul să se schimbe”, îi spune Tancredi Prinţului înainte de a pleca să se înroleze în armata lui Garibaldi. Această frază simbolizează concepţia istorico-sodală a Prinţului Fabrizio. Dar mai reprezintă şi forma emblematică a romanului, o definiţie subtilă a structurii sale plastice, fiindcă, deşi totul pare plin de viaţă şi de rezonanţe, timpul nu se scurge totuşi, iar istoria e imobilă.

Ca şi la Lezama Lima sau la Alejo Carpentier, scriitori baroci cu care se aseamănă întrucât şi ei şi-au construit lumi literare de o frumuseţe sculpturală, scăpate de cruzimea timpului, în *Ghepardul* limbajul reprezintă bagheta magică ce însufleţeşte o jonglerie prin care ficţiunea dobândeşte o fizionomie proprie şi un timp suveran, diferit de cel cronologic. Limbajul lui Lampedusa are senzualitatea celui din *Paradiso* şi eleganţa celui din *Paşii pierduţi*. Dar are în plus o inteligenţă incisivă şi caustică şi o nostalgie mai intensă faţă de acel trecut pe care pare să-l învie când, în realitate, îl inventează. Este un limbaj de un rafinament extraordinar, capabil să nuanţeze o percepţie vizuală, tactilă şi auditivă până la evanescenţă, să modeleze un sentiment prin infinite detalii, conferindu-i astfel consistenţa unui obiect. Tot ceea ce numeşte sau sugerează acest limbaj devine spectacol; ce trece prin el îşi pierde natura, dobândind o alta, exclusiv estetică. Chiar şi porcăriile – scuipăturile, excrementele, muştele, plăgile şi duhoarea unui cadavru – devin, graţie muzicalităţii impecabile şi adjectivelor ce le însoţesc, graţioase şi necesare, asemeni tuturor celorlalte fiinţe şi obiecte din această compactă realitate fictivă din care, odată cu timpul, a dispărut şi urâţenia.

Prinţul Fabrizio deploră faptul că sicilienii refuză să înfrunte realitatea, preferându-i o toropeală onirică („visul, dragul meu Chevalley, visul e ceea ce-şi doresc sicilienii; ei îl vor urî mereu pe cel ce va voi să-i trezească…”). Dacă Prinţul zice adevărul, *Ghepardul* este un roman profund fidel Siciliei care l-a inspirat, căci el materializează această imposibilitate: transformarea vieţii în vis, lumea obiectivă a temporalităţii şi acţiunile acesteia în subiectivitatea şi atemporalul himerei şi invenţiei. Prin stil, Lampedusa desăvârşeşte continuu acest miracol. Dar poate că nicăieri nu regăsim acea măiestrie în transformarea miraculoasă a cuvântului ca în capitolul patru, când Tancredi se logodeşte cu Angelica. În cotloanele, încăperile părăsite, podurile şi coridoarele palatului Donnafugata, cei doi iubiţi aleargă, scăpând asemeni fantomelor, de Mademoiselle

Dombreuil, domnişoara de companie însărcinată cu supravegherea lor. Fuga tinerilor în acea atmosferă, pe care focurile verii şi sufletele lor aprinse de dragoste o încarcă de luxură, capătă brusc un ritm intrepid, vertiginos, de disoluţie materială, unde realitatea ficţiunii suferă o transformare calitativă, o alterare de substanţă. Prin câteva pagini, lumea obiectivă, concretă, posibilă, raţională devine una magică, minune însufleţită, vis erotic, halucinaţie suprarealistă. Aceste transformări au loc pe parcursul întregului roman cu o uşurinţă derutantă, graţie supleţei stilului ce evoluează cu atâta dezinvoltură în cele două ordini – realul şi irealul, viaţa şi riscul – astfel încât în roman ambele încetează de a mai fi antagonice, amestecându-se într-o sinteză ambiguă ce imprimă cărţii originalitate şi unicitate.

Odată subliniate admirabilele calităţi ale acestui text, se cuvine menţionat totuşi că, deşi s-a apropiat, n-a reuşit să atingă perfecţiunea capodoperei absolute, ca *Demonii* lui Dostoievski sau *Madame Bovary* a lui Flaubert. Nu vreau să vorbesc de discontinuităţile povestirii ori de variantele stilistice ale celor trei versiuni originale existente-manuscrisul lui Lampedusa, copia dactilografiată, dictată de acesta lui Francesco Orlando, şi o a doua copie cu adnotări făcute de mână-pe care autorul le-ar fi corectat dacă ar fi avut ocazia să recitească şpalturile (ca într-o melodramă de prost gust, el a murit fără să ştie că Giorgio Bassani, din Feltrinelli, salvând onoarea lumii literare şi editoriale din Italia, îi apreciase romanul la justa lui valoare, fiind gata să-l publice). Vreau să mă refer aici la ceva mult mai profund. Mâna care a produs miracolul stilistic al *Ghepardului*, însufleţit de asemenea cuvinte minunate, nu are aceeaşi abilitate când construieşte romanul. În acest sens, cartea demonstrează pe alocuri ceea ce era acest geniu: un începător (este singurul roman pe care l-a scris). Impecabila coerenţă a limbii n-o regăsim în punctele de vedere întrerupte uneori de intervenţii gratuite. Brusc, naratorul înaintează în avanscenă ascunzând insolent personajele pentru a ne da

de ştire că – mulţi ani după terminarea romanului – „o bombă fabricată la Pit tsburgh, Pennsylvania, avea să demonstreze în 1943 că palatele siciliene nu erau eterne” sau pentru a ne distrage atenţia cu exclamaţii personale („deşi e dureros, trebuie s-o spunem”) ce nu vizează personajele şi sunt total nepotrivite în povestire.

Suveranitatea unei ficţiuni nu se obţine doar prin folosirea cuvântului, ci şi prin stabilirea unor puncte de vedere convingătoare ce sunt respectate cu scrupulozitate. Forţându-le, dispare farmecul şi se distruge iluzia unei realităţi fictive, autonome şi libere, iar firele care o subordonează lumii reale ies la iveală. Naratorul pe care l-a inventat Tomasi di Lampedusa pentru a povesti *Ghepardul* este la fel de anacronic ca şi protagonistul povestirii, şi acest lucru s-ar fi putut plia acţiunii şi ideilor romanului dacă el nu s-ar fi prevalat, în exemplele citate anterior, de acea omnisdenţă de care face atâta caz în faţa cititorului. Fidel stirpei din care se trage, naratorul *Ghepardului* ştie totul şi se află pretutindeni în acelaşi timp, cum se întâmplă cu aceia ai romanelor clasice. Dar este incapabil să fie rezervat ori invizibil, aşa cum erau naratorii în secolul nouăsprezece la autori ca Stendhal şi mai ales Flaubert. Din cochetărie ori din exces de talent, ei se înfăţişează uneori cititorului şi aceste scurte exhibiţionisme slăbesc pentru o clipă puterea de convingere a romanului. E oare meschin să menţionăm asemenea platitudini într-o creaţie atât de splendidă? Nu cred. Pentru că o asemenea capodoperă ne face să fim şi mai intolerabili faţă de imperfecţiunea detaliilor.

Faptul că un roman reuşit este, înainte de toate, formă – un limbaj şi o ordine – nu înseamnă, fireşte, că acesta duce lipsă de idd, de o morală, de o viziune istorică şi de o anumită concepţie asupra societăţii şi oamenilor. Toate acestea le regăsim în *Ghepardul*, fiind visceral legate de personaje şi întâmplări. În acest sens, coerenţa e absolută. Ceea ce ne demonstrează ficţiunea în cele opt tablouri fulgurante este reprezentarea acestei teorii pe care ne-o propun, într-un total acord, naratorul şi prinţul

Fabrizio: istoria nu există. Nu există istorie, fiindcă nu există cauzalitate şi deci nici progres. Într-adevăr, se petrec tot felul de evenimente, dar în fond nimic nu se leagă şi nici nu se schimbă. Burghezii activi şi lacomi ca Don Calogero Sedâra vor rămâne cu pământurile şi cu palatele aristocraţilor apatici, iar Bourbonii clasici vor ceda puterea garibaldinilor romantici. În locul unui ghepard strălucitor, simbolul puterii va fi un fanion tricolor. Dar dincolo de aceste schimbări de nume şi de ritualuri, societatea se va reconstitui, identică sieşi, cu veşnica-i împărţire în bogaţi şi săraci, puternici şi slabi, stăpâni şi servitori. Vor fi maniere şi mode diferite, dar totul va merge spre rău: noii şefi şi stăpâni simt vulgari şi inculţi, fără a avea rafinamentul celor vechi. Prinţul Fabrizio acceptă transformările istorice ca un filosof fiindcă pesimismul lui radical îi spune că, în realitate, nimic esenţial nu se va schimba. Doar aparenţele care, pentru el şi ai lui – acei aristocraţi care în lumea romanescă deţin monopolul inteligenţei şi al bunului gust –, reprezintă justificarea existenţei. Iar această deteriorare a formelor pe care el o întrezăreşte la orizont imprimă personalităţii prinţului şi ambianţei romanului o melancolie dulce-acrişoară.

Nu-i de mirare, aşadar, că o asemenea concepţie esenţialistă şi anti-istorică asupra vieţii, reflectată într-un roman spre jumătatea anilor cincizeci, deci în plină furtună existenţialistă, a înceţoşat ochii intelectualilor angajaţi, ca Vittorini, împiedicându-i să sesizeze excelenta estetică a *Ghepardului*. Ceea ce-i orbea era credinţa că funcţia romanului consta în exprimarea explicită a unui adevăr istoric, anterior şi superior sieşi. Or, nu: misiunea romanului este aceea de a minţi în chip convingător, făcând minciunile să treacă drept adevăruri. Iar dacă ficţiunea reuşeşte acest lucru, cum a reuşit Tomasi di Lampedusa în *Ghepardul*, atunci se va ivi din acea amăgire un adevăr inedit şi derutant. Adevărul ce reiese din această fantezie siciliană reflectă insatisfacţia, renegarea temerară a vieţii reale care l-a determinat pe autor s-o

schimbe şi s-o refacă altfel din punct de vedere ontologic. Deşi negarea Istoriei, cu majusculă, ne face să devenim sceptici, iar înclinaţia lui pentru valorile aristocratice ne face să zâmbim, îl putem urma totuşi în acest joc al minciunilor. Nici adevărata realitate, lumea în care trăim, nu ne place şi nici nu ne ajunge, iar pentru a o descoperi cu adevărat şi pentru a fi şi mai nonconformişti nu există un mijloc mai bun ca utopiile narative. Faptul că cea a lui Lampedusa nu e „adevărată”, nu prea are importanţă. Important e că dacă ajungem s-o considerăm astfel, magia artei lui ne convinge de contrariul deschizându-i cartea, iar vraja paginilor ei ne derutează o vreme. Un roman ca acesta poate trăda realitatea pe care o cunoaştem prin iluzie, nu prin reflectarea vieţii, înfrumuseţând unele aspecte şi întunecând altele, încurcând ierarhiile şi diversele manifestări. Această iluzie ne îmbogăţeşte, trezindu-ne sentimente înălţătoare şi făcându-ne să visăm – contemplând stelele împreună cu prinţul Fabrizio, sărutând buzele cărnoase ale Angelicăi împreună cu Tancredi ori rezolvând conflictele săteşti cu părintele Pirrone – şi ne sărăceşte existenţa, făcându-ne duşmanii ei. Fără această duşmănie ce ne ascute simţurile, îmboldindu-ne să observăm defectele şi mizeriile vieţii, progresul n-ar mai fi posibil, iar realitatea ar deveni aidoma acestei minciuni princiare: un minunat peisaj imobil.

Probabil că Lampedusa nu înţelegea prea bine lumea şi, pesemne, nu ştia să trăiască în acea lume. Propria lui viaţă reflectă oarecum imobilismul viziunii sale istorice. El s-a născut la Palermo, pe 23 decembrie 1896, într-o familie de viţă veche care scăpătase, şi a fost artilerist pe frontul din Balcani în timpul primului război mondial. Ajungând prizonier, evadează, şi se pare că a străbătut, deghizat, jumătate din Europa pe jos. Prin anii douăzeci a cunoscut-o la Londra pe baroana letonă Alexandra von Wolff-Stomersll, o psihanalistă cu care s-a căsătorit. Aceste două episoade par să-i fi epuizat resursele fizice şi orice poftă de aventură. Căci după toate mărturiile, cei treizeci şi ceva de ani câţi a mai trăit – a murit la Roma, în 23 iulie 1957 – i-a

petrecut în oraşul lui natal, într-o rutină riguroasă, cu lecturi copioase şi cafele, la care n-a renunţat nici măcar atunci când o bombă a pulverizat, în 1943, palatul Lampedusa din centrul oraşului Palermo, pe care îl moştenise.

În fiecare dimineaţă era văzut ieşind grăbit din vechea-i casă de pe via Butera. Încotro se îndrepta? Spre Pasticceria del Massimo, de pe via Rugero Settimo. Acolo lua micul dejun, citea şi observa oamenii. Mai târziu, într-o cafenea din apropiere, Caflisch, se întâlnea cu prietenii, dar el stătea de obicei tăcut, ascultând ce se discuta. Bântuia continuu prin librării. Prânzea târziu, în stradă întotdeauna şi rămânea până se înnopta, citind în cafeneaua Mazzara. Acolo a scris *Ghepardul*, între anii 1954 şi 1956. Şi povestirile desigur, şi micul text autobiografic şi acele *Lezioni su Stendhal*, care ne-au mai rămas de la el. N-a prea avut de-a face cu scriitorii, cu excepţia unei scurte participări la un congres literar, în mănăstirea San Pellegrino, când l-a însoţit pe vărul lui, poetul Ludo Biccolo. N-a deschis deloc gura, a ascultat şi a privit doar. Citea în cinci limbi – spaniola a fost ultima pe care a învăţat-o, când era deja bătrân –, iar cultura lui literară era, după spusele lui Francesco Orlando (*Ricordo di Lampedusa*, Milano, 1963), extrem de vastă. Aşa era el, fără îndoială, dovada cea mai bună fiind romanul lui. Dar chiar şi aşa ne surprinde foarte mult faptul că acest cititor perseverent nu redacta decât scrisori, iar la cinezeci şi opt de ani a pus brusc mâna pe condei pentru a scrie în câteva luni o capodoperă. Cum de a fost cu putinţă aşa ceva? Oare fiindcă nu ştia să trăiască în lumea noastră i-a fost dat acestui aristocrat să viseze, în schimb, cu o forţă supraomenească? Da, sunt de acord şi totuşi cum de a fost oare cu putinţă?

Londra, 6 februarie 1987

DOCTOR JIVAGO (1957)

Boris Pastemak

O flacără în vânt

Acum când scandalul publicăm acestui roman, pentru

care Pastemak a fost împroşcat cu noroi, apoi proslăvit şi chiar premiat cu Nobelul, a rămas undeva în urmă şi cartea a fost publicată în UJR „S.S., ţara *perestroikăi* şi a *glasnostului*, *Doctor Jivago* se poate citi cu mai mult calm decât la apariţia lui, în exil, acum treizeci de ani. Prima reacţie a cititorului zilelor noastre, după ce parcurge lungul text, este de surprindere. Cum a putut să provoace cartea aceasta o asemenea controversă politică? Lumea se pare că a progresat (oarecum în bine) în Est şi în Vest dacă se recunoaşte un lucru evident: că numai un spirit inchizitorial exacerbat sau o prostie de dimensiuni patologice au putut denatura în aşa hal romanul lui Pastemak încât să vezi în el o diatribă împotriva revoluţiei din octombrie. Sau chiar o critică adusă regimului sovietic.

În realitate, poţi regăsi în roman ambele aspecte, tratate însă vag. Ca în mai toate romanele cu o ambiţie totalizatoare, în *Doctor Jivago* se poate surprinde o viziune asupra realităţii şi istoriei, acţiunea surprinzând miezul unor importante evenimente politice, dar esenţialul, spaţiul în care trăiesc şi mor personajele ţine mai degrabă nu de actualitatea socială şi de scena politică, ci de spiritualitatea umană, de suveranitatea individuală, de creaţia artistică, de dragoste şi de misterioasa geografie a destinelor particulare.

Admiraţia pe care a simţit-o Pastemak pentru Tolstoi- pe care l-a cunoscut de mic, în casa părinţilor lui, după cum reiese din autobiografia sa – şi amploarea proiectului ce animă ambele cărţi au făcut ca *Doctor Jivago* să fie comparat cu *Război şi pace*. În realitate, filiaţia dintre cele două romane e superficială; este o legătură ce ţine mai degrabă de anvergură şi îndrăzneală decât de structură şi substanţă. Romanul tolstoian este o uriaşă frescă a societăţii ruseşti din secolul nouăsprezece, o recreare epică – minunat de înşelătoare, pentru a ilustra o teorie a istoriei atât de inventive, cum este ficţiunea romanescă – a războaielor napoleoniene. Opera lui Pastemak este o creaţie lirică, ce se îndepărtează continuu de lumea exterioară spre a descrie, cu delicateţe poetică, devastările

pe care le produc forţele sociale asupra unor spirite sensibile, asupra unor fiinţe ale căror integritate şi fire devin neputincioase în faţa unor evenimente istorice determinate, fiind astfel condamnate la distrugere. Spre deosebire de viziunea optimistă şi măreaţă a omului, la Tolstoi, cartea lui Pastemak este antieroică, sumbră şi pesimistă. „Eroul” ei este omul obişnuit, fără calităţi excepţionale, decent, cu instincte sănătoase, lipsit de aptitudinea sau de vocaţia grandorii pe care revoluţia, forţă transformatoare şi distructivă, îl zdrobeşte fără milă (e cazul Larei, al Toniei şi al lui Iura) sau îl modelează cu brutalitate, impunându-i o morală, o psihologie şi chiar un limbaj ad-hoc (ca revoluţionarului tragic Antipov-Strelnikov, ca lui Gordon şi lui Dudorov).

La apariţia romanului în Occident, la sfârşitul anilor cincizeci, toţi criticii, chiar şi cei mai entuziaşti, au fost oarecum descumpăniţi de structura învechită a cărţii, de ritmul ei lent şi de intervenţiile naratorului atotştiutor care îşi dă cu presupusul şi judecă pe cont propriu, fără a respecta convenţiile romanului modern. Cartea părea elaborată într-o lume impermeabilă la marile experienţe narative contemporane – Faulkner, Dos Passos, Sartre, Hemingway – rezultând chiar dintr-o concepţie estetică anterioară lui Henry James, Proust şi chiar Flaubert. Explicaţia nu consta doar în izolarea scriitorilor sovietici de viaţa culturală de dincolo de frontierele ţării lor; în cazul lui Pastemak era vorba şi de o opţiune personală. Povestea *Doctorului fivago ne* reaminteşte de construcţia grosolană a vechilor romane greoaie din secolul al nouăsprezecelea, de episoadele lor melodramatice şi artificiale, de coincidenţele extraordinare, de marile tirade romantice, care adeseori transformă dialogurile în discursuri.

Şi totuşi, în ciuda construcţiei nefericite şi a personajelor şters creionate, cartea este una dintre marile creaţii moderne.

O piatră de hotar în literatura epocii noastre, asemeni *Călătoriei la capătul nopţii* a lui Céline, *1984* a lui

Orwell, ori asemeni povestirilor lui Borges. Este romanul unui poet, al unui fin recreator al frumuseţii lumii naturale, unde tandrele descrieri ale iernii ruseşti, cu pădurile adânci ce renasc primăvara ori cu stepele bântuite de câinii pe care foamea i-a făcut fioroşi, devin adevărate bijuterii literare. Chiar şi traducerea, pe care o bănuim fadă faţă de original, ne emoţionează, având sentimentul că ne aflăm în faţa unor poeme reuşite. Şi, ca o ironie a sorţii, cel care a descris cu atâta sensibilitate şi elocvenţă pământul rus a fost expulzat din Uniunea Scriitorilor, din ţara sa, fiind acuzat că este „fariseu, duşman al poporului şi nepatriot”.

Povestea pe care o relatează *Doctor Jivago* se desfăşoară între 1903 şi 1929, an în care moare personajul principal, şi are un epilog situat temporal în cel de-al doilea război mondial. Protagonişti simt doi colegi din tinereţe ai lui Iura. Principalii eroi ai romanului sunt zguduiţi şi aruncaţi ici şi colo de marile evenimente istorice: agitaţia pre şi postrevoluţionară, războiul, revoluţia însăşi, confruntarea civilă dintre bolşevici şi ruşii albi, dar, în general, aceste episoade nu sunt povestite în mod direct. Ele au loc departe de acţiunea principală, cea lovită de vântul istoriei şi de cumplitele-i consecinţe. Excepţia o constituie războiul de gherilă, în care Iura Jivago se vede antrenat prin forţa împrejurărilor de una dintre cele două bande. Dar chiar şi acest episod nu figurează în roman ca o realitate autonomă, obiectivă, d diluat de sensibilitatea şi memoria eroului. Istoria cărţii este cea care se scrie cu minuscule, cea care corespunde indivizilor din mulţime, care nu fac istoria cu majuscule, dar o suportă. Aşa cum

I se întâmplă cetăţeanului obişnuit, căruia destinul îi hărăzeşte îndoielnicul privilegiu de a trăi o mare convulsie istorică, personajele – şi cititorul – *Doctorului Jivago* simt adesea dezorientaţi şi orbi la tot ce îi înconjoară. Căci istoria are un sens şi respectă o ordine, numai în timp, după ce trece prin condeiul istoricilor. Când e trăită aşa cum o trăiesc Lara, Tonia şi Jivago sau chiar personajele

mai importante şi mai războinice, ca Antipov sau Komarovski, istoria devine doar „zgomotul şi furia” din versul lui Shakespeare.

Dar fără această istorie confuză care-i manipulează, îi zăpăceşte şi în cele din urmă îi distruge, viaţa protagoniştilor n-ar fi ceea ce este. Aceasta este tema centrală a romanului care reapare, pe alocuri, ca un *laitmotiv*, de-a lungul tumultuoaselor peripeţii: neputinţa individului în faţa istoriei, fragilitatea şi slăbiciunea lui când este prins în vârtejul „marelui eveniment”. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă la Tolstoi, la Victor Hugo, la Malraux şi la marii romancieri care descriu sentimentul eroic – unde omul devine măreţ, distrugând limitele, dobândind o energie şi un curaj supraomeneşti, care-l fac să fie la înălţimea evenimentului, permiţându-i să-l domine, să-l orienteze în funcţie de pasiuni şi idei – în lumea lui Pastemak măreţia se obţine pe tăcute, încercându-se păstrarea, în ciuda noilor convenţii sociale, a calmului şi a ataşamentului faţă de anumite valori şi convingeri ce riscă să fie spulberate de furtuna revoluţionară. Se încearcă păstrarea iubirii, a adevărului, a creaţiei şi a anumitor coduri de conduită, a spiritualităţii şi a credinţei.

Jivago nu este un erou în accepţia socială a termenului. Deşi scrie poezii şi texte care circulă în mediile intelectuale, conferindu-i astfel un prestigiu episodic, nici opera lui nu-şi imprimă amprenta asupra epocii. Cititorul, mai ales la început, e agasat de pasivitatea medicului în faţa transformărilor sociale. De ce nu acţionează, într-un sens sau altul? De ce acceptă tot ce i se întâmplă lumii, familiei lui, cu acea inerţie aproape mistică? Apoi, cu timpul, ceea ce părea resemnare, indiferenţă, fatalism, capătă o altă valoare şi figura acestui intelectual dobândeşte o semnificaţie etică şi simbolică ce-l răscumpără în ochii noştri. În realitate şi Jivago luptă, în plină revoluţie, război civil, foamete şi tulburări politice. Şi nu numai pentru a supravieţui şi pentru că ai lui să supravieţuiască, ci mai ales pentru a menţine vii – când totul arată cât de demodate sunt aceste trăiri, trebuind să

dispară – un anumit fel de a gândi şi de a acţiona, nişte sentimente, o vocaţie şi chiar dreptul de a revendica anumite limite (să nu se lase pradă entuziasmelor colective, de pildă). Conştient de nedreptăţile vechii societăţi, doctorul Jivago nu poate accepta, cu credinţa dreaptă şi simplistă care i se impune, noua societate pe cale să se nască din foc şi sânge. Nici contrarevoluţia nu-i trezeşte adeziunea, ca protest social, deşi în rândurile ei sunt oameni pe care-i simte apropiaţi din motive familiale şi de educaţie. Când toţi sunt obligaţi să ia poziţie, el are calma integritate de a nu lua niciuna. Optează pentru poziţia cea mai temerară: o neutralitate pe care n-o admite nici ionul dintre adversarii lui. În cazul său, a fi neutru înseamnă să fii de partea norilor sau a vreunui spaţiu ideal, cum zicea Sartre, care-i acuza pe cei ce refuzau „să aleagă”. Înseamnă să alegi individul ca valoare, ca o sursă de suveranitate, pe care fiinţa colectivă, societatea, n-o poate constrânge fără să stabilească un sistem discriminator şi opresiv care neagă, în practică, toate proclamaţiile de solidaritate şi de justiţie socială ale mentorilor săi.

Ceea ce apără cu încăpăţânare discretul Jivago în existenţa-i accidentată este dreptul lui de a fi aşa cum este: un om slab, care iubeşte adevărul, ştiinţa, natura, poezia, dreptul lui de a fi sfâşiat de dragostea pentru două femei, perplex în faţa istoriei, neîncrezător în dogme, incapabil să se entuziasmeze pentru vreo reformă socială care fi şterge pe individul concret şi-l transformă în acea abstracţiune: masa, poporul. Iura Jivago nu face prozelitism în favoarea credinţei lui în individ, dar suferă şi moare fiindcă, în aparentul lui conformism în faţa vijeliei istorice, nu face nicio concesie suveranităţii sale individuale, acea patrie privată în care sălăşluiesc identitatea şi demnitatea fiecăruia, pe care toate revoluţiile încearcă să le atace.

„Epoca nu ţine cont de ceea ce simt eu şi-mi impune ceea ce vrea ea”, zice el. Şi într-adevăr, epoca încearcă să-i impună toate astea, dar nu izbuteşte. În ciuda tuturor

vicisitudinilor, Jivago moare neînvins, fidel incertitudinilor sale. De aceea cititorul, chiar dacă e uneori exasperat de lipsa de iniţiativă şi de reacţie a personajului, nu poate să nu observe totuşi, dincolo de pasivitate, forţa lui sufletească. Nu numai giganţii sunt demni de respect. În epocile eroice ai nevoie de un curaj excepţional ca să respingi eroismul. Cu adevărat uman pare a fi mesajul cărţii, căci *Doctor Jivago* e chiar şi în acest sens învechit, fiind un roman cu morală. Importante nu sunt isprăvile spectaculoase, sfidarea propriei condiţii, ci înnobilarea etică a acelor slăbiciuni şi carenţe care sunt atributele naturale ale omului. Pentru Jivago, în orice conducător sau mesia se ascunde un fanatic, deci unul care a suferit o pierdere spirituală: „Nimeni nu face istoria, istoria nu se vede aşa cum se vede iarba crescând. Războiul, revoluţia, regele, Robespierre simt stimulenţii ei organici, drojdia ei; revoluţia o fac oamenii activi, sectanţii fanatici, geniile autolimitării. În câteva ore sau câteva zile, ei transformă vechea ordine. Aceste tulburări durează săptămâni sau câţiva ani. Apoi, decenii întregi, secole întregi, oamenii venerează ca pe o relicvă spiritul de restricţie care a dus la această tulburare”.

Doctor Jivago este şi un roman de dragoste. Iura o întâlneşte pe Lara întâmplător, în tinereţea-i moscovită şi de atunci o legătură misterioasă şi de nezdruncinat se naşte între el şi fata aceasta. Revoluţia, războiul îi va apropia, îi va îndepărta, îi va uni şi despărţi din nou, de astă dată pentru totdeauna. Într-unul dintre cele mai frumoase episoade din carte, când Lara şi Iura trăiesc zile de pasionantă intimitate în pustietatea din Varîkino, într-o seară doctorul Jivago pare să fie fericit, uitând cu totul de viaţa-i agitată. Şi-a petrecut dimineaţa şi după-amiaza jucându-se cu Lara şi cu fiica ei; a scris apoi poezii cu o plăcere şi o grabă pe care n-o mai simţise de mult. Dar apoi iese din casă şi ceea ce vede îl face să revină, brutal, la realitate: o haită de lupi pe care luna o conturează pe zăpadă stă acolo, la pândă. Frumoasa imagine este alegorică. Cei doi se iubesc într-o lume plină de duşmani

gratuiţi şi feroce, care vor sfârşi prin a-i devora. Dar împotriva lor nu conspiră numai factori exteriori, ca provocările sociale şi politice ale vremii, ci şi sentimentele contradictorii ale protagoniştilor. Iura Jivago o iubeşte pe Lara fără a înceta s-o iubească pe Tonia, nevasta lui, şi mai târziu pe Marina, în timp ce Lara, deşi îl iubeşte pe doctor din toată inima, îi este în continuare fidelă, în chip obscur dar irevocabil, soţului ei, acelui om cu diferite nume şi personalităţi: Antipov, Strelnikov, Pavel Pavlovid, Paşca, Paşenka etc. Precum istoria şi tot ce are legătură cu omul, şi dragostea, care îmbogăţeşte viaţa şi divinizează cuplul, este ceva confuz şi molipsitor, ceva care nu se poate ivi fără a amesteca bucuria cu suferinţa şi generozitatea cu cruzimea.

Povestea iubirii nefericite dintre Iura Jivago şi Larisa (Lara) Fiodorovna este unul dintre cele mai mari merite ale romanului. Este o iubire pe care cititorul o presimte şi îi ghiceşte apariţia prin şovăielnice aluzii, chiar mai înainte ca protagoniştii ei să ajungă să-i cadă pradă. Mai târziu, când se stabileşte relaţia amoroasă, autorul devine foarte rezervat în privinţa ei. Într-un roman plin de efuziuni descriptive, pasiunea dintre Lara şi Iura este redată auster, prin trăiri semnificative. Mai ales când amanţii sunt despărţiţi – când Jivago îi însoţeşte pe partizani, în timp ce Lara rămâne în Iuriatin, romanul de-abia dezvăluie ceea ce este, în fond, cel mai cumplit zbucium al protagonistului: despărţirea de fe – mică iubită, incertitudinea în privinţa sorţii ei. Aceste trăiri ascunse simt bine redate prin aluzii subtile, necesare pentru ca cititorul să sesizeze stoicismul cu care-şi suportă doctorul chinul sufletesc.

E adevărat că Lara, ca şi Tonia şi majoritatea persona – jelor din roman – cu excepţia lui Jivago –, este o apariţie oarecum ştearsă, fără contururi precise. În cazul Larei, care a suferit şi a îndurat atâtea în viaţă, încă de copilă, când a fost sedusă de im prieten de familie – singurul personaj cu totul respingător din carte, avocatul corupt şi oportunistul politic Viktor Komarovski –, incerta ei creionare ni se pare o greşeală narativă. Căci ea, spre

deosebire de Iura, este o luptătoare plină de forţă şi temperament; de aceea o simţim ca pe un personaj sărădt de abordarea narativă. Caracterul rebel şi energic al Larei grăbeşte fără îndoială teribilu-i sfârşit, ea dispărând împreună cu atâţia inocenţi în epurările din anii treizeci.

Cititorul contemporan, terminând cartea – după ce prin minte i se perindă mulţimea pestriţă de personaje în infinita geografie a pământului rusesc şi trăieşte una dintre cele mai dramatice aventuri, pe care omenirea o păstrează în memorie fiindcă aceasta avea să influenţeze secolul douăzeci → înţelege sensul viziunii impresioniste transmise de roman.

Ea este întruchiparea formală, amprenta artistică a ambiguităţii esenţiale ce caracterizează omul, istoria, viaţa, din perspectiva lui Iura Jivago (şi probabil din cea a lui Pastemak în ultimii ani). Aşa este oare omul? Acea liniştită inconsistenţă, acea continuă şovăială, acea incertitudine permanentă? Cu siguranţă că nu. Poate aceasta este condiţia artistului şi a hipersensibilului, condamnaţi de luciditatea şi coerenţa lor morală să surprindă totul, să trăiască în îndoială, fără a putea lua decizii cu uşurinţa şi dăruirea cu care acţionează de regulă instinctivii, pasionalii, oamenii practici în general. Dar arta n-are de ce să fie obiectivă. Prin natura ei, ficţiunea e subiectivă şi singura ei datorie este aceea de a-l convinge pe cititor de propriul ei adevăr, fie că el coincide ori nu cu cel instaurat de ştiinţa sau de credinţa fiecărei epoci. *Doctor Jivago* este o carte frumoasă, ivită din oroarea şi măreţia unui apocalips istoric, ce nu s-ar putea explica fără el, dar care scapă totuşi de el şi-l neagă, preferând în locul lui ceva deosebit: o creaţie ce-şi datorează existenţa imaginaţiei, suferinţei unui artist şi iscusinţei sale narative.

Londra, 10 februarie 1989

TOBA DE TINICHEA (1959)

Günter Grass

Bătaia de tobă

Am citit pentru prima oară *Toba de tinichea* în limba

engleză, în anii şaizeci, într-un cartier de la periferia Londrei unde locuiam înconjurat de negustori liniştiţi care-şi stingeau luminile la ora zece seara. În acea pace desăvârşită, romanul lui Grass s-a dovedit a fi o aventură exaltantă ale cărei pagini îmi aminteau, de îndată ce mă adânceam în ele, că viaţa mai însemna şi asta: dezordine, vacarm, hohot de râs, absurd.

Am recitit cartea în cu totul alte împrejurări, când m-am trezit angrenat fără voia mea într-o serie de activităţi politice, într-o perioadă extrem de grea pentru ţara mea. Între o discuţie şi un miting stradal, după reuniuni demoralizante, când vorbele schimbau lumea şi apoi nu se întâmpla nimic de fapt, sau după zile periculoase, cu pietre şi împuşcături. Chiar şi-n aceste condiţii odiseea rabelaisiană a lui Oskar Matzerath, toba lui şi vocea-i deosebită au fost pentru mine o compensaţie şi un refugiu. Viaţa mai însemna deci şi asta: fantezie, verb, vis însufleţit, literatură.

În 1959, când a apărut *Toba de tinichea* în Germania, diverse motive păreau să-i fi determinat succesul imediat. George Steiner scria că era pentru prima oară după experienţa mortală a nazismului când un scriitor german îndrăznea să înfrunte hotărât, cu deplină luciditate, trecutul sinistru al ţării sale, supunându-l unei disecţii critice implacabile. S-a mai spus, de asemenea, că romanul acesta, cu verva-i dezlănţuită şi frenetică, plin de invenţii, de elemente dialectale, de barbarisme, reînvia o vitalitate şi o libertate pe care limba germană le pierduse după douăzeci de ani de contaminare totalitară.

Probabil că ambele explicaţii simt valabile. Dar, din perspectiva actuală, când romanul atinge, la figurat, vârsta la care genialul său protagonist începe să scrie – treizeci de ani-alt motiv apare primordial pentru impactul cărţii asupra cititorilor: ambiţia-i nemăsurată şi pretenţia de a înghiţi lumea, istoria prezentă şi trecută şi cele mai neobişnuite experienţe ale spectacolului uman, pentru a le transfera în literatură. Această voinţă extraordinară de a povesti totul, de a surprinde viaţa întreagă într-un roman,

voinţă pe care o regăsim în toate creaţiile de vârf ale genului şi îndeosebi în secolul romanului, secolul nouăsprezece, n-o prea întâlnim în epoca noastră, cu romancieri cumpătaţi şi timizi, care consideră mai degrabă naivă ideea de a concura cu codul civil sau de a plimba o oglindă de-a lungul drumului, ca Balzac sau Stendhal. Oare filmele fac asta mult mai bine?

Nu, n-o fac mai bine, doar cu totul altfel. Şi în secolul marilor creaţii cinematografice, romanul poate fi un deidd când propune o reconstrucţie aşa de minuţioasă şi de vastă a realităţii, încât pare să rivalizeze cu Creatorul, pulverizând şi refăcând – altfel-ceea ce a creat El. Într-un eseu tulburător, Grass l-a revendicat, ca maestru şi model, pe Alfred Doblin, care a fost recunoscut în cele din urmă ca un mare scriitor. Într-adevăr, în *Berlin Alexanderplatz* există ceva din efervescenţa organică şi multitudinară ce conferă *Tobei de tinichea* caracteru-i de frescă amplă a istoriei umane. Dar în acest caz e clar că ambiţia creatoare a discipolului a depăşit-o pe cea a maestrului şi că, dacă vrem să-i descoperim o filiaţie, trebuie să ne gândim la cele mai importante momente ale genului când romancierul, căzând pradă unei frenezii excesive şi naive, nu şovăia să opună lumii reale una imaginară în care aceasta să pară captivă şi negată, redusă şi abjurată ca într-un exorcism.

Poezia este intensă; romanul este întins. Numărul, cantitatea fac parte din calitatea acestuia fiindcă orice roman se desfăşoară şi se împlineşte în timp, iar timpul se face şi se reface sub privirea cititorului. În toate capodoperele genului, acest factor cantitativ – a fi abundent, multiplu, a dura – este întotdeauna prezent: în general, marele roman are şi mari dimensiuni. *Toba de tinichea* aparţine acestei ilustre genealogii în care o lume complexă, contrastantă şi diversă se desfăşoară în faţa noastră, a cititorilor, în ritmul bătăilor de tobă. Dar, în ciuda diversităţii şi amplorii sale, romanul nu pare să reprezinte nicidecum o lume haotică, o dispersie însufleţită fără miez (cum se întâmplă, în schimb, cu *Berlin*

Alexanderplatz sau cu trilogia *USA*. a lui Dos Passos), fiindcă perspectiva din care e analizată şi reprezentată lumea fictivă conferă substanţă şi coerenţă dezordinii ei baroce. Aceasta este perspectiva protagonistului şi a naratorului, Oskar Matzerath, una dintre cele mai fecunde invenţii ale romanului modern. El oferă un punct de vedere inedit, învăluind în originalitate şi ironie tot ceea ce descrie – scăpând astfel realitatea fictivă de modelul ei istoric – şi întruchipând totodată, prin caracteru-i imposibil, cel al unei creaturi anormale ce pendulează între fantezie şi realitate, o metaforă care reprezintă în fond ceea ce este romanul: o lume aparte, suverană, în care se reflectă totuşi în mod esenţial lumea concretă, o minciună dintre pliurile căreia transpare un adevăr profund.

Dar adevărurile pe care un roman le scoate la iveală sunt rareori la fel de simple precum cele formulate de matematică sau unilaterale, ca acelea ale unor ideologii. În general, ele suferă de relativism, configurând o vagă entitate în care regula şi excepţia, teza şi antiteza simt inseparabile sau au valori morale asemănătoare. Dacă aventura istorică relatată de Oskar Matzerath conţine un mesaj simbolic, care este oare acesta? Faptul că la vârsta de trei ani decide singur că nu vrea să mai crească înseamnă că respinge lumea în care trebuia să se integreze ca orice persoană normală şi, judecând după toate ororile şi absurdităţile acestei lumi, decizia respectivă denotă o indiscutabilă înţelepciune. Micimea lui îi conferă un fel de extrateritorialitate, îl protejează de excesele şi responsabilităţile celorlalţi cetăţeni. De pe această margine în care-l plasează statura sa nesemnificativă, Oskar are o perspectivă privilegiată din care vede şi judecă ceea ce se întâmplă în jurul lui: perspectiva inocentului. Această condiţie morală devine în roman un atribut fizic: Oskar, care nu are niciun amestec în tot ce se întâmplă în jurul lui, dispune de o carapace invizibilă care-i permite să treacă teafăr şi nevătămat prin cele mai riscante locuri şi situaţii, cum se întâmplă în

momentul culminant al cărţii, când are loc apărarea poştei poloneze din Danzig. Acolo, în nebunia mitralierelor şi în plin măcel, micuţul narator observă, ridiculizează şi povesteşte cu calmul celui care se ştie la adăpost.

Această perspectivă unică conferă mărturiei lui Oskar un ton original, în care regăsim, ca într-o băutură exotică cu savori tainice, insolitul şi tandreţea, ireverenţa civică şi fragila delicateţe, extravaganţa, cruzimea şi farsa. Cum imposibilă ar fi combinaţia a doua totemuri intelectuale ale lui Oskar – Goethe şi Rasputin – şi vocea lui e o anomalie, un artificiu ce imprimă lumii descrise, sau inventate mai degrabă, un caracter absolut propriu.

Şi totuşi, în ciuda condiţiei sale artificiale, a spiritului său metaforic, piticul care bate toba şi ne anunţă apocalipsul unei Europe însângerate şi distruse de prostia totalitară şi de război, nu ne trezeşte o antipatie nihilistă faţă de viaţă. Ba chiar dimpotrivă. Surprinzător este că deşi povestirea reprezintă o nemiloasă acuzaţie adusă contemporanilor săi, ea reflectă şi o caldă solidaritate cu această lume, singura care-l interesează de fapt. De la mica-i înălţime, monstruoasă şi lipsită de apărare, Oskar Matzerach are grijă să ne transmită, chiar şi în cele mai nefericite momente, o dragoste firească şi fără complexe pentru lucrurile bune şi amuzante din această lume: jocul, dragostea, prietenia, mâncarea, aventura, muzica. Poate din pricina mărimii sale, Oskar simte mult mai acut ceea ce corespunde elementarului şi ceea ce se află mai aproape de pământ şi de lutul omenesc. De acolo, de jos unde e izolat, descoperă – ca în seara aceea când, ghemuit sub masa familială, a surprins mişcările nervoase şi adultere ale picioarelor părinţilor lui – că în manifestările ei cele mai directe şi mai simple, cele mai telurice şi mai plebee, viaţa e plină de posibilităţi fiindcă în ea există poezie. În acest roman metaforic, faptul e excepţional reprezentat printr-o imagine recurentă din memoria lui Oskar: spaţiul cald, în formă de clopot, pe care-l creează cele patru fuste ale bunicii sale, Ana Koljaiczek, când aceasta se apleacă spre a oferi acolo ospitalitate. E un

sentiment aproape magic, de protecţie şi încântare. Trecând prin vocea rabelaisiană a lui Oskar, actul cel mai simplu şi mai rudimentar poate deveni o plăcere.

Voce rabelaisiană? Da. Prin elocvenţa şi vulgaritatea ei, prin dezinvoltură şi prin nemărginita-i libertate. Dar şi prin dezordinea şi excesul fanteziei lui şi prin intelectualismul caracterului său plebeu. Cartea, citită într-o traducere, oricât de bună ar fi ea (aşa cum am citit-o eu) pierde întotdeauna ceva din textura şi savoarea originalului. În *Toba de tinichea*, forţa aproape convulsivă a cuvântului, a vocii puternice şi torenţiale a naratorului rupe bariera limbii şi ajunge până la noi cu un elan demolator. Are o vitalitate populară, dar, ca şi în *Busc în* regăsim în ea tot atâtea idei câte imagini, iar o structură complexă organizează monologul aparent haotic. Deşi punctul de vedere este voit individual, elementul colectiv este mereu prezent, ca şi cotidianul şi datele istorice şi micile evenimente nesemnificative ale muncii ori ale vieţii de familie sau episoadele majore-războiul, invaziile, jafurile, reconstrucţia Germaniei – trecute, desigur, prin prisma deformantă a naratorului. Toate valorile, cu majuscule, ca: patriotismul, eroismul, abnegaţia pentru un sentiment sau o cauză, trecând prin Oskar, se sparg în cioburi ca geamurile sub impactul vocii lui, devenind inutile veleităţi ale unei societăţi sortite distrugerii şi totuşi, în mod straniu, caracterul catastrofal pe care-l percepe cititorul *Tobei de tinichea* în evoluţia societăţii nu împiedică societatea ca, în timp ce se-ndreaptă spre ruină, să fie totuşi suportabilă, umană, cu fiinţe şi lucruri – şi mai ales peisaje – capabile să trezească sentimente ca solidaritatea şi emoţia. Acesta este, fără îndoială, meritul major al cărţii: acela de a ne face să simţim, din perspectiva oamenilor umili în preajma cărora evoluează aproape mereu protagonistul, că viaţa, chiar dominată de oroare şi alienare, merită să fie trăită.

Spre deosebire de supleţea-i stilistică, plină de energie inventivă, structura romanului este foarte simplă. Oskar, internat într-un sanatoriu, relatează episoade dintr-

un trecut mediat sau imediat, cu câteva trimiteri spre îndepărtat (ca ironica sinteză a diverselor invazii şi ierarhizări dinastice din istoria Danzigului). Povestirea se deplasează continuu din prezent în trecut şi invers, în funcţie de amintirile şi fanteziile lui Oskar şi schema aceasta devine câteodată prea mecanică. Dar se mai produce o schimbare, mai puţin evidentă: naratorul vorbeşte uneori la persoana întâi şi alteori la persoana a treia, de parcă piticul cu toba ar fi. un altul. Care este oare scopul acestei dedublări schizofrenice a naratorului pe care îl vedem uneori apropiindu-se de noi, în decursul unei singure fraze, cu intimitatea celui ce se adresează din perspectiva *eului* personal şi îndepărtându-se apoi prin silueta cuiva descris ori povestit de un altul? în atmosfera alegorică şi metaforică a romanului, am greşi dacă am vedea în această identitate schimbătoare un simplu artificiu de stil. E vorba, fără îndoială, de încă un simbol ce reprezintă acea duplicitate sau dedublare inevitabilă pe care o suferă Oskar (pe care o suferă orice romancier?), acesta fiind, în acelaşi timp, narator şi naraţiune, cel care scrie sau inventează şi subiectul propriei sale invenţii. Condiţia lui Oskar, dedublându-se astfel, fiind şi nefiind ceea ce este în ceea ce povesteşte, devine o reprezentare perfectă a romanului, gen care este şi nu este viaţa, care exprimă lumea reală transfigurând-o totodată în ceva diferit, ceva care spune adevărul minţind.

Baroc, expresionist, angajat, ambiţios, *Toba de tinichea* este şi romanul unui oraş. Danzig rivalizează cu Oskar Matzerath ca protagonist al cărţii. Scena se conturează prin trăsături clare, dar şi alunecoase, căci, asemeni unei fiinţe vii, ea se schimbă neîncetat, creându-se şi recreându-se în spaţiu şi timp. Prezenţa aproape tangibilă a oraşului Danzig, unde se petrece cea mai mare parte a acţiunii, conferă materialitate romanului, acea savoare a lucrului trăit şi palpat, în ciuda extravaganţei şi chiar a delirului din numeroase episoade.

Despre ce oraş este vorba? Este Danzigul din roman un oraş adevărat, reprodus de Grass în maniera unui

document istoric, sau este încă un produs al imaginaţiei lui nestăvilite, ceva la fel de original şi de arbitrar ca şi omuleţul a cărui voce pulverizează ferestrele? Răspunsul nu e simplu fiindcă în romane – în romanele bune – ca şi în viaţă, lucrurile sunt aproape întotdeauna ambigue şi contradictorii. Danzigul lui Grass este un oraş-centaur cu labele înfipte în noroiul istoriei şi cu torsul plutind prin ceaţa poeziei.

O misterioasă legătură se creează între roman şi urbe, pe care n-o regăsim în teatru şi în poezie. Spre deosebire de ultimele două genuri ce înfloresc în toate culturile şi civilizaţiile agrare, înaintea hegemoniei oraşelor, romanul este o plantă urbană care, pentru a germina şi a se dezvolta, are nevoie de străzi şi cartiere, de magazine şi birouri şi de acea mulţime compactă, pestriţă şi diversă a oraşului. Lukács şi Goldmann atribuie această legătură burgheziei, clasă socială în care romanul şi-a descoperit nu numai cititorii săi obişnuiţi, ci şi sursa lui de inspiraţie, materia primă, mitologia şi valorile. Oare secolul burghez nu este prin excelenţă secolul romanului? Şi totuşi, această interpretare clasică a genului nu ţine seama de iluştrii predecesori din epoca medievală şi renascentistă – romanele cavalereşti, romanul pastoral, romanul picaresc – care au un public popular („vulgul” analfabet ascultă, hipnotizat, aventurile lui Amadis şi Palmerin, povestite în pieţe publice) şi uneori chiar se bucură de interes din partea curtenilor şi a aristocraţiei. Într-adevăr, romanul este urban într-un sens extensiv, totalizator: el cuprinde şi exprimă deopotrivă acel conglomerat cu diverse clase sociale, care este societatea urbană. Cuvântul-cheie este probabil: „societate”. Universul romanesc nu este cel al individului, ci al omului intrat într-un lanţ uman de relaţii multiple, un ins a cărui libertate şi ale cărui aventuri simt condiţionate de cele ale altor oameni ca el. Personajul unui roman, oricât de solitar şi de introvertit ar fi, are în permanenţă nevoie de fundalul unei colectivităţi pentru a fi credibil şi convingător; dacă această prezenţă multiplă nu se insinuează şi nu

acţionează în vreun fel, romanul devine oarecum abstract şi ireal (ceea ce nu înseamnă că e sinonim cu „fantastic”: coşmarurile imaginate de Kafka, deşi nu prea populate, sunt bine ancorate în social). Iar nimic nu simbolizează şi nu întruchipează mai bine ideea de societate ca urbea, spaţiu al mulţimii, lume care convieţuieşte împreună, realitate gregară prin definiţie. Aşadar, faptul că oraşul de-v. ine terenul ales de roman pare ceva coerent, răspunzând predispoziţiei sale intime: reprezentarea vieţii omului în mijlocul oamenilor, simularea condiţiei individului în contextul său social.

Verbele: a reprezenta, a simula, trebuie înţelese în sensul lor strict teatral. Oraşul romanesc este, aidoma spectacolului pe care-l privim pe scenă, nu cel real, ci iluzia lui, o proiecţie a celui existent, Căruia proiectantul i-a conferit o încărcătură subiectivă atât de personală încât i-a schimbat felul de a fi, eliberându-l de modelul său. Dar această realitate, devenită ficţiune prin bagheta magică a creatoruluiprin cuvânt şi ordine –, păstrează totuşi un cordon ombilical cu realitatea de care s-a eliberat (sau, în orice caz, ar trebui să păstreze această legătură păntru a fi ficţiune reuşită): regăsim în ea un fel de experienţe sau de fenomene omeneşti pe care această transfigurare romanescă a vieţii le scoate la iveală, făcându-le inteligibile.

În *Toba de tinichea*, oraşul Danzig are consistenţa imaterială a viselor şi câteodată trăinicia mecanismelor şi a geografiei; este o fiinţă mobilă, al cărei trecut se reflectă în prezent, fiind un hibrid şi o fantezie în care graniţele simt incerte şi metaforice. Oraş în care au trecut sau au coexistat diverse rase, limbi sau naţiuni, lăsând aspre sedimente; care şi-a schimbat drapelul şi locuitorii odată cu războinicele furtuni ale epocii noastre, în care nu mai există practic nimic din ceea ce constituia la început materia evocărilor naratorului. Era un oraş german şi se numea Danzig, acum e polonez şi numele lui este Gdańsk; era străvechi şi pietrele-i de demult vorbeau despre o istorie lungă, reconstruit acum, după devastare, el pare a-

şi renega trecutul. Spaţiul cărţii, cu imprecizia şi transformările survenite, nu putea fi mai romanesc. S-ar zice că la mijloc e opera imaginaţiei, şi nu un produs modelat capricios de o istorie debusolată.

Pendulând între realitate şi fantezie, inima oraşului Danzig din roman bate cu o duioşie ascunsă, iar melancolia îl inundă ca o uşoară negură de iarnă. Aceasta este poate taina farmecului său. În faţa străzilor şi a portului său cu cheiuri puţin ospitaliere, cu imensa-i Operă Municipală sau cu Muzeul Marinei-unde moare Heriberto Truczиński, încercând să facă dragoste cu un capăt de proră – ironiile şi spiritul războinic al lui Oskar Matzerath se topesc aidoma gheţii înaintea unei flăcări, iar în proza sa se naşte un sentiment delicat, o solidaritate nostalgică. Descriind locuri şi oameni, nuanţat şi calm, el umanizează oraşul, conferindu-i în anumite episoade un caracter teatral. Dar mai e şi poezie pură: un labirint de străzi, ori de zone în ruină sau emoţii surde ce se succedă incoerent într-un iureş al amintirilor, preschimbate în funcţie de starea de spirit a naratorului. Flexibil şi volubil, oraşul romanesc, aidoma personajului său principal şi aventurilor lui, reflectă o magie care, prin verb şi prin delir, ne dezvăluie o faţă ascunsă a istoriei reale.

Barranco, 28 septembrie 1987

CASA FRUMOASELOR ADORMITE (1961)

Yasunari Kawabata

Veghindu-le somnul, tremurând

Lectura unui roman tradus dintr-o limbă şi o cultură atât de deosebită de a noastră poate oferi surprize mari. Ţin minte că acum câţiva ani am fost încântat de finalul unei cărţi de Jun’ichirō Tanizaki, pe care am citit-o în limba franceză. Eroina principală, după ce a trecut prin tot felul de încercări, s-a închis în casă pentru a găti o delicioasă mâncare de peşte. Mult timp m-a obsedat acest final neprevăzut, în care suferinţa şi necazul bietei femei duceau la un festin culinar. Insolitul episod nu revela el oare complicatele rafinamente ale unei sensibilităţi greu de descifrat de către un occidental? Un prieten japonez mi-

a distrus însă lectura poetică a scenei, spunându-mi că peştele pe care-l mânca eroina era, în realitate, o otravă. Ceea ce eu considerasem a fi o exotică ceremonie de eliberare s-a dovedit a fi, aşadar, o sinucidere obişnuită.

În timp ce citeam excepţionala carte a lui Yasunari Kawabata, *Casa frumoaselor adormite*, mi-am pus adesea întrebarea câte lucruri se vor fi pierdut oare din semnele originale prin transpunerea lor în năvalnice vocabule spaniole, câte nuanţe, aluzii, parfumuri, referinţe sau mesaje subliminale vor fi dispărut în voiajul lingvistic al unei povestiri care, pe lângă faptul că este atât de duioasă, de excitantă, de teribilă, mai e şi încărcată de simboluri şi mistere, ca un text de alchimie. Şi totuşi, s-a păstrat mult din povestire şi cititorul spaniol se poate cufunda în apele adânci ale acestei ficţiuni, fiind gata să trăiască o experienţă extraordinară: cea a unei fabule stranii şi seducătoare ce ne dezvăluie ceva ce rareori ne este dat să întâlnim, o zonă în care dorinţele sexuale şi impulsurile distructive şi mortale se confundă într-o inseparabilă convieţuire.

Subiectul cărţii pare inspirat din povestea biblică a bătrânului rege vlăguit pe care-l culcau lângă o tânără nubilă spre a-l face să-i revină pofta de viaţă. Regele David era deja bătrân şi împovărat de ani, şi oricâte haine l-ar fi acoperit, nu reuşea să se încălzească. Şi au zis atunci servitorii lui: „Căutaţi pentru regele nostru o tânără fecioară care să-l îngrijească şi să-l servească; dormind la sânul ei, stăpânul se va încălzi”. Au căutat o tânără frumoasă pe întreg cuprinsul Israelului şi au găsit-o pe Abisaq, sunamita, pe care au adus-o regelui. Frumoasa fată l-a îngrijit, l-a servit pe rege, dar acesta n-a cunoscut-o niciodată.

E vorba despre un vechi mit ori o iluzie prezentă în toate culturile, care-i revine în minte lui Eguchi, protagonistul poveştii, într-una dintre acele triste şi intense nopţi pe care o petrece în casa fetelor adormite: „Din vechime, bătrânii încercaseră să facă din parfumul domniţelor un fel de elixir al tinereţii”. El nu e ca prietenul

lui Kiga, un bătrân decrepit pentru care sexul nu mai are importanţă. Kiga este cel care îi dezvăluie existenţa casei secrete, un fel de mănăstire sexuală, de claustru al fanteziei în care clienţii îşi petrec noaptea alături de tinere narcotizate. Eguchi are şaizeci şi şapte de ani şi o potenţă virilă încă activă, deşi în declin; plăcerile pe care le caută aici, dacă pot fi astfel numite, au legătură şi cu memoria şi cu imaginaţia, dar şi cu trupul. Casa respectă nişte reguli stricte ce protejează integritatea fetelor, dintre care o parte sunt virgine: ele nu pot fi nici violate, nici torturate. Şi totuşi, ele sunt acolo pentru ca minţile bătrânilor, înfierbântate de apropierea frumoaselor trupuri leşinate, să comită cu ele tot felul de excese. Eguchi cade uneori pradă tentaţiei, imaginându-şi suplicii şi morţi excitante pentru docilele-i însoţitoare. Dar acestea simt manifestări excepţionale. Frumoasele adormite pe care le contemplă minuţios, fascinat şi mai ales disperat, îi redeşteaptă amintirile, îi redau feţele şi vocile vechilor amante, momentele cruciale ale existenţei când, abătut ori fericit, şi-a trăit viaţa din plin sau când, ameţit de insondabila complexitate a sufletului omenesc, şi-a amintit de fiica lui mai mică, violată de un pretendent şi căsătorită cu un altul.

Simte oare plăcerea Eguchi lângă fetele adormite? Cu greu s-ar putea vorbi de fericire în cazul lui, de armonie în sensul de înţelegere cu lumea, cu sine însuşi şi cu ceilalţi. Din contră, frumoasele adormite pe care el le poşte visa, dar cu care nu poate vorbi, fetele care nu l-au văzut niciodată şi care nu vor şti nicicând că a petrecut noaptea cu ele îl fac să înţeleagă cât este de singur, iar tinereţea şi prospeţimea chipurilor şi trupurilor lor îl fac să vadă iremediabila decadenţă, tristeţea şi urâţenia bătrâneţii. Şi totuşi, *Casa frumoaselor adormite* nu este o creaţie puritană, unul dintre acele „exiemplos” medievale, pline de împerecheri feroce, menite să înfăţişeze oroarea păcatului. Cartea reflectă o poveste în care erotismul – deci dragostea fizică, îmbogăţită de fantezie şi de arta ceremoniei – are un rol esenţial. Delicateţea descrierii

trupului feminin şi a tulburătoarelor dorinţe sau tandrele senzaţii pe care le deşteaptă acest trup sugerează adesea o atmosferă de o subjugantă senzualitate fiindcă toate obiectele din jur – plapuma electrică, tabloul cu peisaj autumnal, perdelele din catifea stacojie şi chiar valurile ce se izbesc de ţărm în depărtare – se impregnează de carnal şi de dorinţă.

Dar în această povestire „la chiar est triste, helas!” (carnea e tristă, din păcate) ca în poemul lui Mallarmé. Fiindcă protagonistul este un om căruia decadenţa fizică îi conferă o dură conştiinţă a morţii şi fiindcă această casă a sexului este şi un loc al enigmelor şi al ritualurilor, în care, fără să ştie şi fără să vrea, frumoasele fete şi bătrânii lor clienţi par să interpreteze un libret complicat, pe care cineva din umbră l-a pregătit pentru ei, dorind probabil să-i vadă reprezentându-l.

Personajul cel mai enigmatic din acest roman misterios este femeia din casă, nu fetele amabile şi nici bătrânii care le plătesc. Să fie ea patroana, sau e doar administratoarea? Ea vorbeşte despre „bărbatul căruia îi aparţine casa”, dar pe acesta nu-l vedem niciodată, în schimb ea este mereu prezentă şi ia toate deciziile. Umbră ascunsă, femeie fără nume, de vreo patruzeci şi când de ani, a cărei voce sună ca un „murmur glacial”, ea pare să aibă o aură neliniştitoare. De câte ori apare lasă o senzaţie de forţă şi de înţelepciune care te fac s-o simţi mult mai mult decât ca fiind o simplă codoaşă. Nici măcar moartea fetei brunete nu-i tulbură şi nu-i perturbă politeţea impecabilă, singura ei teamă în acel moment dramatic este ca Eguchi, acţionând în mod stupid, „să nu atragă atenţia”. S-ar zice că nu de scandal se teme, ci de nerespectarea formelor, acele forme riguroase, secrete – le-am putea numi şi artistice – care organizează viaţa şi moartea în acest spaţiu rezervat, cu legi şi orânduieli proprii, cu totul diferite de cele din lumea exterioară. Senzaţia cititorului este că această femeie trage sforile invizibile ale unei mărunte lumi ceremonioase în care joacă rolul preotesei cu puteri depline, iar celelalte personaje devin docili

oficianţi ai unui ritual pe care ea l-a conceput, fiind singura care-l cunoaşte în profunzime.

Erotismul este fantezie şi teatru, e sublimarea instinctului sexual într-o sărbătoare ai cărei protagonişti simt obscurele fantasme ale dorinţei pe care imaginaţia le însufleţeşte în căutarea unei plăceri trecătoare, foc nebun ce pare la îndemână aproape întotdeauna, fiind totuşi inaccesibil. E vorba de un joc foarte civilizat, la care au acces numai culturile străvechi, care au atins un înalt nivel de dezvoltare şi au deja simptome de decadenţă. Erotismul este incompatibil cu spiritul întreprinzător şi militant al popoarelor cuceritoare, al ţărilor în plin proces de expansiune şi consolidare sau cu spiritul societăţilor spartane, fanatizate prin dogme religioase ori politice. În ele, energiile individului sunt folosite pentru idealul colectiv, iar sexul, sursă a demoralizării spirituale şi civice, este reprimat şi folosit numai ca funcţie reproductivă: pentru a aduce pe lume copii care să lupte în războaie ori să-l slujească pe Dumnezeu.

În Occident, secolul erotic prin excelenţă este secolul optsprezece. E un secol sceptic, al năruirii tuturor certitudinilor religioase, ştiinţifice şi sociale, în care idealurile şi condiţionările colective se prăbuşesc, iar individul apare uriaş, autonom şi eliberat de placenta socială şi de jugul religios. Societatea nu s-a dezintegrat, dar instrumentele ei de control asupra indivizilor au slăbit într-atât încât fiecare poate, în funcţie de mijloace şi de talent, să ducă viaţa care-i place, iar Biserica, cea care continuă să vegheze cu numele asupra moralei şi asupra obiceiurilor, şi-a pierdut atât de mult din autoritate, prin corupţie şi prin slăbiciune încât, în loc să vegheze la înfrânarea instinctelor, contribuie tocmai la dezlănţuirea acestora. Disociată de scopurile utilitare şi morale ale simplei reproduceri, dragostea redevine teritoriul privilegiat al plăcerii şi un drept recent descoperit pe care individul şi-l însuşeşte şi-l proclamă pretutindeni, în tratate filosofice, în poeme şi în ficţiuni picareşti, dar mai ales îl practică, în formele cele mai baroce şi mai fanteziste,

îmbogăţindu-l şi complicându-l până devine de nedescris. Această frumoasă sărbătoare senzuală înseamnă, fără îndoială, un salt eliberator pentru omul căruia societatea îi redă, cel puţin în privinţa sexului, o parte din acea independenţă pe care orice societate trebuie s-o limiteze şi s-o codifice pentru a face posibilă coexistenţa, viaţa colectivă. Dar, pe de altă parte, ea înseamnă şi să umpli străzile şi casele oraşului cu nişte demoni nesătui, cu acele bestii lacome – dorinţele omeneşti – care, fără oprelişti şi frâne, ci mai degrabă încurajate de morala în vigoare, nu pot fi niciodată satisfăcute, căci poftele şi exigenţele lor cresc vertiginos, ajungând să pună în pericol însăşi existenţa comună. Erotismul, care începe mereu prin a fi o sărbătoare veselă şi o bucurie, se termină de regulă în hecatombe lugubre şi sângeroase, căci pentru dorinţa în libertate nu există alt sfârşit decât moartea, după cum o dovedesc ravagiile atroce pe care le regăsim întotdeauna în orgiile romanelor lui Şade.

În civilizaţia industrială modernă, erotismul a fost în general lipsit de orice încărcătură subversivă, de acea vocaţie contestatară a existenţei – încălcarea regulilor care reglementează viaţa socială → acesta fiind transformat într-o distracţie oarecare, domestică şi comercială, într-o caricatură. Excepţie fac anumiţi indivizi care-l practică departe de privirile indiscrete, pe ascuns, aşa cum este el în realitate: ca pe un joc exaltant şi periculos prin care omul se poate îmbogăţi şi atinge un anumit apogeu, dar care-i poate distruge pe ceilalţi şi pe sine însuşi.

Toate aceste lucruri sunt demonstrate de Kawabata în *Casa frumoaselor adormite*: „Orice fel de cruzime devine, cu timpul, omenească. Obscurantismul lumii conţine toate tipurile de transgresiuni posibile”, gândeşte naratorul, fiind atât de aproape de conştiinţa personajului încât gândul cel sumbru ar putea fi al lui Eguchi însuşi. Ceremonia pe care bătrânii vin s-o oficieze în această casă este dulce-amară şi patetică. Culcaţi lângă nişte tinere insensibile, ei îşi amintesc de virilitatea pierdută, de focul vital care le incendiase odinioară nopţile petrecute cu

femei ca acestea. Iar acum totul e cenuşă. Somnul profund şi artificial în care sunt adâncite tovarăşele lor de aşternut garantează discreţia, salvându-i de ridicol pe clienţii care s-ar simţi penibil, ştiindu-se observaţi de fete în zadarnicele încercări ale trupurilor lor decrepite. Feriţi de ruşine şi umilinţă – în această casă unde, în mod straniu, odată cu fetele se schimbă şi peisajul care decorează pereţii → bătrânii se joacă un timp cu aceste paşnice contururi feminine, după care adorm cu ajutorul somniferelor care fac şi ele parte din serviciile casei. În vis trăiesc, fără îndoială, clipele cele mai fericite ale nopţii, când simulacrul plăcerii pare a se apropia cel mai mult de realitate. Dar această iluzie se poate risipi în moarte, aşa cum i se întâmplă bătrânului Fukura, cel care trece pe lumea cealaltă într-una dintre aceste nopţi de metaforic erotism.

Sexul este piatra de încercare ce dezvăluie urâţenia şi tristeţea bătrâneţii. Comparându-şi trupul cu pielea întinsă şi proaspătă, cu formele tari şi elastice ale fetelor, Eguchi devine şi mai conştient de decăderea sa fizică, de apropierea morţii presimţite de muşchii şi articulaţiile lui. Iar această senzaţie distruge şi ucide plăcerea abia ivită. Dar, în cazul lui, ceea ce e obscen şi infam în ritualurile practicate cu tinerele adormite se atenuează prin delicateţea câtorva amintiri, prin eleganţa şi fineţea unor imagini păstrate în memorie şi actualizate în vecinătatea fetelor goale. Cum ar fi arborele cu camelii, bătrân de peste patru sute de ani, pe care-l văzuse cu mezina lui într-un templu din Kyōto şi ale cărui buchete de flori, de cinci culori diferite, erau atât de dese încât acopereau soarele. Descrierea e cea mai tulburătoare şi una dintre cele mai misterioase din carte fiindcă, în starea de exaltare în care se află spiritul lui Eguchi, petalele cameliilor nu mai simt caste, părând a se încărca „printr-un zumzet uşor de albine” cu o tandră şi inconştientă senzualitate, asemeni fecioarei adormite lângă personaj.

Gândul la moarte îi dă de mult târcoale lui Eguchi, fiindcă din tinereţe îi propusese uneia dintre amante să se

sinucidă împreună cu el. Iar aici tentaţia revine în faţa fetelor drogate ce par să fi traversat deja dincolo, chemându-l de pe malul celălalt. Rareori s-a descris într-un roman, într-o manieră atât de convingătoare, tentaţia morţii ce zace inevitabil în profunzimea sexului, cel puţin atunci când acesta nu mai e doar o simplă împerechere animalică, ci un subiect înnobilat de fantezia şi vocaţia teatrală cu care-l cultivă societăţile avansate. În mod ciudat, aceste progrese ale „civilizaţiei” în materie sexuală reintroduc în viaţa socială un izvor de nebunie şi de violenţă de care simt de obicei scutite popoarele primitive: aici nu se produc aproape deloc „crimele pasionale”, crime care au loc în schimb în societăţi în care domneşte libertatea şi dispar prejudecăţile şi servituţile şi unde ştiinţa a început să învingă maladiile şi ignoranţa.

Scurtă, fermecătoare şi profundă, *Casa frumoaselor adormite* lasă în sufletul cititorului senzaţia unei metafore ai cărei termeni nu sunt deloc uşor de descifrat. Ce ascunde această poveste care, fireşte, nu se epuizează prin ea însăşi? Paradoxul conform căruia sexul, sursa cea mai bogată a plăcerii umane, este totodată un izvor sumbru de frustrări, suferinţe şi violenţe? Faptul că în acest domeniu civilizaţia nu se poate desprinde de barbarie? Un roman nu trebuie să răspundă la aceste întrebări; dacă ştie să le susdte, precum ivirea naturală şi naşterea inevitabilă a unei fantezii ce ne subjugă în timpul lecturii, şi le supravieţuieşte apoi, îmbogăţindu-se prin amintire, atunci el şi-a îndeplinit din plin misiunea şi pentru asta trebuie să-i fim recunoscători.

Lima, 22 martie 1989

CAIETUL AURIU (1962)

Doris Lessing

Caietul auriu al iluziilor pierdute

I

Când am ajuns la Londra, în 1966, *The Golden Notebook* fusese publicat deja de patru ani, dar încă se mai vorbea mult despre carte. Făcea obiectul unor critici şi elogii pătimaşe, dar atât adepţii cât şi detractorii săi îi

recunoşteau meritul de roman-simbol al epocii. Feministele îl adoptaseră ca manual, iar în anumite cercuri literare era considerat drept cel mai îndrăzneţ experiment romanesc de la *Under the Volcano* de Malcolm Lowry. Colega mea de la Queen Mary Collège, care mi-a recomandat cartea, mi-a zis: „Citeşte-o, dacă vrei să afli care este condiţia femeii”. Am citit-o şi, după acea primă lectură, am fost destul de sceptic. I-am spus colegei mele că romanul lui Doris Lessing îmi amintise de *Mandarinii* lui Simone de Beauvoir, fapt care a deranjat-o teribil.

Recitind-o, îmi dau seama că ea avusese dreptate şi că eu mă înşelasem. *Caietul auriu* înseamnă mai mult decât *Mandarinii*: este mai puţin pretenţios şi abordează aceleaşi teme cu mai multă profunzime, vorbind şi despre altele, care nu apar în romanul francez. Însă e adevărat că ambele reprezintă un document romanesc al Europei postbelice.

Caietul auriu are mai multe merite. Primul este acela de a fum roman ambiţios, care-şi propune abordarea unor domenii atât de diferite, cum ar fi psihanaliza şi stalinismul, relaţiile dintre ficţiune şi viaţă, experienţa sexuală, nevroza şi cultura modernă, războiul sexelor, emanciparea femeii, situaţia colonială şi rasismul.

Nu cred să existe în literatura engleză modernă un roman mai „angajat”, conform definiţiei pe care i-a dat-o Sartre termenului. Adică să intre atât de adânc în dezbaterile, miturile şi violenţele epocii respective, să critice mai agresiv societatea statornicită, cu obiceiurile şi valorile ei, participând, totuşi, prin cuvântul transfigurat, la activitatea colectivă, la istorie.

Intelectualismul din primele pagini ale cărţii este înşelător. Înclini să crezi că ai de-a face cu unul dintre acele romane postbelice ale lui Sartre, care acum ne cad din mână; o dată însă intraţi în jocul ameţitor de oglinzi din carte, dintre (aparenta) istorie obiectivă – *Femei libere* – şi caietele de diferite culori, ne dăm seama că respectivul raţionalism e fals, fiind un armonios artificiu ce ascunde un peisaj haotic. Şi într-adevăr, treptat, luciditatea reflexivă a

naratorului şi a personajului său, Anna Wulf (descoperim mai târziu că cele două personaje pot fi unul şi acelaşi), se prăbuşeşte, ajungând să se dizolve în nebunie, zonă în care se refugiază protagonista – cel puţin aşa se pare, după mărturia-i literară – după ce a pierdut o luptă importantă, dar inutilă, împotriva diferitelor forme de alienare ce ameninţă femeia în societatea industrială modernă.

Adevărul e că n-am înţeles de ce a devenit acest roman o biblie feministă. Din această perspectivă, concluziile cărţii simt de un pesimism care îţi face pielea de găină. Atât Anna cât şi Molly, cele două „femei libere”, eşuează lamentabil în încercarea lor de a se elibera total de servituţile psihologice şi sociale ale feminităţii. Resemnarea lui Molly este patetică fiindcă ea optează pentru o căsătorie burgheză, contractată din cel mai burghez motiv cu putinţă: nevoia de siguranţă. Iar Anna se închide într-un univers mental în care explorarea nebuniei (caietul auriu) este mai mult decât un joc periculos, reflectând eşuarea intenţiilor ei de a avea o existenţă fericită. Independenţa, libertatea de care se bucură cele două nu le scuteşte câtuşi de puţin de eşecul sentimental, de golul sufletesc şi de suferinţă. Şi nici nu le conferă maturitatea intelectuală ce le-ar permite să-şi depăşească necazurile, distanţându-se cu ironie de propriile lor nenorociri. Anna, care a scris în tinereţe o carte de succes, suferă acum – la patruzeci de ani – de sterilitate artistică şi-şi asigură toţi amanţii că nu va mai pune nicicând mâna pe condei (deşi asta era o minciună, după cum aveam să descoperim la sfârşit).

După divorţurile lor respective, Molly şi Anna au scăpat de familie, acea uriaşă bestie neagră în viziunea unui feminism conform căruia instituţia aceasta ar reduce întotdeauna femeia la roluri pasive şi inferioare. Ambele au amanţi cu grămada, dar aceste relaţii, mai ales în cazul Annei, lasă de obicei un gust amar: ele se simt rănite şi au o senzaţie crescândă de deteriorare emoţională. De altfel, rămâi cu impresia că atât Anna, cât şi alter-ego-ul său din jurnale, Ella, aspiră în mod instinctiv ca fiecare dintre

aventurile lor sexuale să devină o relaţie permanentă, o „căsnicie”. Amândouă par incapabile să facă din sex o simplă distracţie a simţurilor, o plăcere fizică în care inima să nu intervină câtuşi de puţin, în roman, această aptitudine aparţine exclusiv bărbaţilor, cei care întotdeauna vin, fac sex şi apoi dispar.

În realitate, *Caietul auriu* n-are pretenţia să fie o carte edificatoare şi nicio reţetă împotriva alienării femeii în societatea contemporană. Este un roman despre iluziile pierdute ale unei intelectualităţi care, din timpul războiului până spre jumătatea anilor cincizeci, a dorit să transforme societatea după jaloanele trasate de Marx şi să schimbe viaţa aşa cum pretindea Rimbaud, dar care a sfârşit prin a înţelege, cu timpul, că toate eforturile depuse – naive în unele cazuri, eroice în altele – nu serviseră la mare lucru. Fiindcă istoria, care şi-a urmat cursul în toţi aceşti ani, a avut căi foarte diferite de cele scontate de intelectualii idealişti şi de visători. Deşi romanul este relatat din prisma unei femei, nu condiţia femeii – în mod abstract – reprezintă tema centrală a cărţii, d, mai degrabă, eşecul utopiei pe care-l resimte un intelectual (care este *tot* o femeie).

Din această perspectivă, *Caietul auriu* reflectă o severă autopsie a alienărilor politice şi culturale ale *intelligentsiei* europene de avangardă. Prin această carte, Doris Lessing şi-a depăşit epoca, fiindcă în restul Europei progresismul avea să-şi facă autocritica în privinţa mistificărilor ideologice şi puterii revoluţionare ale literaturii şi artei, în general, de-abia în anii şaptezeci.

n

Caracterul fragmentar al cărţii nu este gratuit. Romanul nu e niciun caleidoscop în care întâmplările să se formeze şi să se deformeze unele pe altele. Această structură răspunde confuzei realităţi emoţionale şi sociale, aşa cum este ea trăită şi analizată de protagonista Anna Wulf.

Teoretic, romanul este împărţit astfel: o poveste obiectivă – *Femei libere* – care constă din cinci episoade şi,

intercalate între ele, caietele secrete pe care le scrie Anna. Acestea sunt de tind culori diferite şi, iarăşi teoretic vorbind, fiecare dintre ele conţine materiale diferite. În caietul negru regăsim tot ceea ce o priveşte pe Anna ca scriitoare; în cel roşu, experienţele ei politice; în cel galben, Anna inventează poveşti care simt inspirate din propria ei viaţă, iar cel albastru se doreşte a fi un jurnal. Caietul auriu de la sfârşit ar trebui să fie sinteza tuturor celorlalte, un document care ar construi-o – conferindu-i unitate şi coerenţă – pe Anna, cea fragmentată în celelalte caiete.

Această organizare este dezminţită de practică. Anna nu poate să respecte graniţele fixate pentru fiecare caiet şi cititorul descoperă că invenţiile intervin adesea în jurnal, că se vorbeşte pretutindeni despre politică şi că regăsim frecvent o Annă preocupată de literatură în caietul politic. Toate astea dezvăluie, grafic vorbind, prin formă, ceea ce descoperă Anna pe parcurs, în roman: faptul că viaţa nu poate intra într-o schemă exclusiv raţională, fie că-i vorba de o doctrină politică, cum este marxismul, de o terapie cu pretenţii de filosofie totalizatoare, ca psihanaliza, sau de simetriile unei structuri romaneşti. Raţionalul şi iraţionalul reprezintă o realitate indisolubilă ce conferă vieţii omeneşti o trăsătură fundamentală: caracteru-i imprevizibil.

Elocventele incongruenţe ale construcţiei romaneşti legate de caietele Annei nu sunt singurele surprize care-l aşteaptă pe cititorul *Caietului auriu*. Cea mai evidentă dintre toate o constituie pasajul magic din final, când cititorul înţelege – dintr-o frază pe care americanul Saul Greene i-o adresează Annei, într-o pagină a jurnalului – că *Femei libere*, poveste ce părea până atunci de sine stătătoare, scrisă de un narator atotştiutor, ar putea fi, în realitate, romanul scris de Anna după terminarea ultimului jurnal, aşadar cartea ce sparge în fine blocajul psihologic care o anulase ca scriitoare atâţia ani la rând.

E vorba de o mică întorsătură ce face să plutească în sufletul cititorului încă o ambiguitate dintr-o serie de

enigme prezente în carte. Dar e important să evidenţiem această structură barocă, pentru a demonstra cum, într-un asemenea roman „angajat”, regăsim în formă o bogăţie inventivă ce corespunde perfect complexităţii conţinutului.

m

Şi totuşi, dacă insistăm prea mult asupra subtilităţilor formei, ar însemna să denaturăm *Caietul auriu* a cărui primă pretenţie nu e experimentul artistic, d. abordarea anumitor probleme morale, politice şi culturale care s-ar putea rezuma la această întrebare: ce putea face o intelectuală progresistă, între cel de-al doilea război mondial şi finele anilor cincizeci, ca să îmbunătăţească lumea şi pe ea însăşi?

Anna, pe care războiul a prins-o în Rhodesia de Sud, la Salisbury, militează acolo într-un mic cerc marxist, alcătuit din piloţi ai Royal Air Force, albi cu toţii. E vorba de un militantism destul de ireal, plin de bune intenţii şi de isprăvi nesemnificative, ce le lasă tuturor, după beţii teribile la sfârşit de săptămână, în hotelul din zona Mashopi, un gust amar, senzaţia că interpretează cu toţii o farsă. Dar Anna sesizează rasismul care marchează întreaga viaţă a acestei colonii şi statutul dezonorant al locuitorilor ei din pricina unei ţări care în acei ani lupta – în mod paradoxal – împotriva totalitarismului nazist tocmai în numele libertăţii.

În Anglia postbelică, Anna scrie un roman inspirat din experienţele ei africane: *Graniţele războiului*. Sintetizând cartea în jurnalele ei – prezentând dragostea unui englez cu o negresă → ea critică aspru colonialismul. Dar, graţie succesului comercial, cartea se eliberează de tenta politică, devenind un produs de consum pentru simpla distracţie a unui public ce nu poate asocia literatura cu niciun fel de „probleme”. Poate de aceea a încetat Anna să mai scrie şi a respins toate propunerile de adaptări cinematografice, simţind la producători intenţia de a denatura cartea spre a o face accesibilă unui public alienat din pricina conformismului.

Dorinţa ei de a se elibera oarecum de mecanismul

demobilizator al culturii şi de viaţa din Anglia o determină pe Anna să se înscrie în Partidul Comunist şi să militeze în cadrul lui câţiva ani buni. Face acest lucru fără prea mari iluzii, conştientă de ceea ce se-ntâmplă în U.R.S.S. – marile crime staliniste simt deja arhicunoscute → sperând însă vag că lucrurile mai pot fi schimbate „luptând din interior”. Este un alt eşec dureros, căci descoperă că dogmatismul ideologic şi structura ierarhică a partidului sunt impermeabile la schimbare, fiind capabile să-i „absoarbă pe toţi cei care-i contrazic”. Aşadar, nici revoluţia socială, nici marea schimbare morală la care aspiră nu vor veni de aici.

Renunţând atunci la idealurile colective, Anna încearcă să-şi organizeze viaţa individuală în conformitate cu anumite principii şi norme ale unei morale autentice, nonconformiste. Şi încearcă să depăşească criza prin care trece cu ajutorul psihanalizei (altă utopie a epocii, aproape la fel de exaltantă, pentru intelectuali, ca şi revoluţia). Iar ceea ce descoperă, mai degrabă prin intermediul sfaturilor cumsecade ale psihanalistei sale-încântătoarea Mother Sugar, un personaj care apare pe neaşteptate, fiind însă cel mai simpatic din carte → este faptul că terapia o împinge nemijlodt tocmai spre ceea ce ea vrea să evite: spre „normalitate”, spre o viaţă croită conform uzanţelor şi valorilor instituţionalizate.

Viaţa ei personală, ca şi cea publică, este o suită de eşecuri. Cu excepţia unei scurte dar intense relaţii cu Paul, în Africa – în timp ce era amanta lui Willi –, Anna n-a cunoscut niciodată marea dragoste. A avut un soţ, pentru scurt timp, pe care nu l-a iubit şi de la care a avut o fată, Janet. A avut apoi numeroşi amanţi, de care s-a bucurat o vreme, fără a fi însă fericită vreodată. Dar Anna are poate cea mai mare decepţie în privinţa planurilor de viitor legate de fiica ei. Copila, conformându-se unui obscur instinct de apărare, încearcă să fie altfel decât mama ei, vrând cu orice preţ să se reintegreze în acea societate alienată, plină de prejudecăţi, conformistă, de care Anna încercase atât de mult să se îndepărteze. Din proprie

iniţiativă, Janet se duce la acel bastion de clasă britanic – un internat privat pentru domnişoare –, iar cititorul se gândeşte că Janet va deveni probabil

O frumoasă lady, indiferentă şi nevrozată.

Cu atâtea frustrări, mai putem fi oare surprinşi că Anna are o asemenea viziune, amară şi pesimistă, asupra lumii?

1 s-a reproşat romanului că toate personajele sale masculine simt respingătoare şi demne de dispreţ. Într-adevăr, niciunul n-are pic de măreţie. Dar sunt oare femeile mai presus ca bărbaţii din carte? Nici măcar Anna, personajul pe care-l cunoaştem cel mai bine şi cu care ne-am putea simţi mai solidari, nu reuşeşte să ne captiveze. E în viaţa ei o uscădune excesivă, autoimpusă de discutabile principii ideologice şi o incapalitate de adaptare care, oricât de admirabilă ar fi ca imagine artistică-eroul sau eroina confruntaţi cu lumea fac mereu să palpite inima noastră romantică –, reprezintă şi o garanţie a nefericirii individuale şi a ineficacităţii sociale. Ea, care luptă cu atâta înverşunare împotriva convenţiilor, cade pradă anumitor stereotipii atunci când încearcă să-i judece pe bărbaţi, când critică Statele Unite sau când face din războinicii Lumii a Treia nişte mituri ireale.

Dar chiar dacă e vorba despre o carte fără eroi şi eroine, *The Golden Notebook* ne rămâne în minte aşa cum numai romanele reuşite o pot face. Zed, sute de ficţiuni din anii cincizeci şi şaizeci au încercat să capteze spiritul epocii, cu marile sale iluzii, cu teribilele-i eşecuri şi cu profundele transformări istorice, care au avut totuşi loc, chiar dacă nu tocmai aşa cum şi-ar fi dorit iubitorii apocalipsului. În *Caietul auriu*, Doris Lessing exact asta a reuşit să surprindă şi nu e vina ei dacă spectacolul rezultat nu e nici plăcut, nici stimulant.

Londra, noiembrie 1988

O ZI *DIN VIAŢA*

LUI IVAN DENISOVICI (1962)

Aleksandr Soljenitm

Condamnaţi în paradis

Cine citeşte azi pentru prima oară *o zi din viaţa lui Ivan Denisavici* rămâne perplex. E oare posibil ca această scurtă povestire să fi provocat la apariţia ei, în 1962, un asemenea şoc? După un sfert de secol, toată lumea a aflat despre realitatea Gulagului şi despre genocidul din epoca lui Stalin, pe care Nikita Hruşciov însuşi le-a denunţat în cadrul celui de-al XXII-lea Congres al Partidului Comunist al Uniunii Sovietice. Dar în 1962, numeroşi progresişti din lumea întreagă refuzau încă să accepte brutala dezminţire a himerei raiului socialist. Discursul lui Hruşciov era negat, fiind atribuit unor manevre ale imperialismului şi agenţilor acestuia, în acest context, A. Tvardovski a publicat în *Novîi Mir*, cu acordul lui Hruşciov însuşi, textul care avea să-l facă cunoscut lumii întregi pe Soljeniţîn, marcând astfel începutul carierei sale literare.

Efectul cărţii a fost exploziv. Cine mai putea nega acum evidenţa? Omul care depunea mărturie o făcea chiar din Uniunea Sovietică, iar ceea ce spunea reflecta propria lui experienţă, căci universul concentraţionar pe care-l descria îl suportase pe propria-i piele şi din motive tot atât de crude şi de stupide ca şi acelea care l-au îngropat în Gulag pe ţăranul obscur, Ivan Denisovid, din roman. Faimosul dezgheţ hruşdovian a durat puţin, dar efectele lui n-aveau să dispară, măcar în privinţa distrugerii und anumite viziuni naive, mitice a primului stat marxist-leninist din istorie. Iar niciun alt text, şi nici măcar discursul lui Hruşdov la cel de-al XXII-lea Congres al PCUS, nu refledă atât de puternic violenta prăbuşire a visului comunist, ca acest mic roman.

Când l-am citit pentru prima oară în 1965, în Cuba, unde oamenii şi-l smulgeau din mâini şi era subiectul tuturor conversaţiilor – era imposibil să nu consideri cartea lui Soljeniţîn o mărturie politică. Ficţiunea servea drept pretext pentru a scoate la iveală ticăloşiile comise în numele socialismului în perioada denumită – delicios eufemism – a „cultului personalităţii”. Dar astăzi, în 1988, putem oare să facem o lectură mai neutră, una pur şi simplu literară, a acestui roman? Nu cred. În fiecare rând

el vorbeşte încă despre o realitate vie, de o imensă importanţă politică şi morală, iar problemele la care se referă sunt şi acum valabile, făcând obiectul unor controverse mult prea pătimaşe spre a putea fi evitate. Dacă vrem să judecăm *o zi din viaţa lui înan Denisovici* separând-o de contextul ei istoric şi ideologic, ca pe o creaţie artistică aseptică, ar însemna să privăm cartea de tot ceea ce-i imprimă dramatism şi vitalitate: caracterul ei documentar şi critic.

Fireşte că această natură polemică, atât de dependentă de actualitate, incomodează abordarea literară a cărţii. Calităţile şi defectele ei nu pot fi semnalate în termeni formali – stil, construcţie, prezentarea personajelor, nervul povestirii etc. – ca la romanele obişnuite. În acest caz nu este importantă eliberarea textului de un model, crearea unei lumi suverane şi independente de lumea reală, ci lumina pe care o aruncă asupra unei realităţi preexistente. Ca şi *Condiţia umană* şi *Speranţa* de Malraux sau *Amintiri din casa morţilor* de Dostoievski, O *zi din viaţa lui înan Denisovici* este mai aproape de istorie decât de literatură.

După cum indică şi titlul cărţii, autorul descrie o zi oarecare, fără surprize sau evenimente excepţionale, din viaţa unui om închis într-un lagăr de concentrare, într-un ţinut pierdut din stepa siberiană. Înan Denisovici Şuhov, ţăran din Temgeniovo, e deţinut aici de nouă ani, fiind condamnat la zece ani pentru „trădare de ţară”. Motivul acestei sentinţe este un episod de o macabră prostie din care transpare, în întreaga-i cruzime, demenţa sistemului totalitar. În timpul războiului contra naziştilor, înan Denisovid a fost capturat de duşman, dar, profitând de o neatenţie din partea celor care-l luaseră ostatic, a reuşit să fugă şi să reintre în rândurile sovieticilor. Şi atunci, conform unei practici ce se aplică curent soldaţilor aflaţi în situaţii asemănătoare, a fost judecat, fiindcă se predase „cu intenţia de a trăda” şi fiindcă revenise „pentru a îndeplini o misiune de spionaj german”. Având de ales între a admite acuzaţia sau a fi executat imediat, Ivan

Denisovid a recunoscut că era spion şi trădător.

Toate acestea se petrecuseră cu nouă ani înainte de începutul romanului (a cărui acţiune debutează în 1951) şi par să fi dispărut cu totul din memoria protagonistului. Ivan Denisovici nu este ros de amărăciune şi nici nu cade pradă pesimismului din cauza situaţiei sale tragice. Nici nu e un erou care suportă nefericirea din raţiuni etice sau pentru un ideal politic. El este, pur şi simplu, un om din mulţime care se confruntă cu o situaţie-limită. De aceea, el crede că n-are sens să piardă timpul ori să-şi consume energia, fiindcă acum fiece oră şi minut înseamnă o luptă pentru supravieţuire.

Ca şi el, tovarăşii lui de lagăr se află acolo din motive chipurile politice, deşi asta înseamnă să conferi cuvântului un sens întortocheat şi pervers. Simt oameni necăjiţi, condamnaţi la douăzeci şi când de ani fiindcă sunt baptişti practicanţi sau ofiţeri de marină pe care profesia i-a obligat, în timpul războiului, să intre în contact cu aliaţii occidentali ai Uniunii Sovietice, şi care, din această cauză, putrezesc în lagăr ca nişte dumaţi periculoşi. Dar, din puţinul pe care-l intuim din ceea ce se-ntâmplă în conştiinţa acestor oameni, şi ei ca şi Ivan Denisovid abia îşi mai amintesc de necazurile lor pe care rutina concentraţionară le-a estompat, transformându-le într-un fapt aproape natural. Închisoarea i-a depolitizat pe toţi, inclusiv pe cei care, spre deosebire de protagonist, fuseseră politicieni activi în viaţa lor anterioară. Străini de orice preocupare care n-are vreo legătură cu lumea subumană în care-şi duc zilele, forţa şi imaginaţia lor se concentrează asupra unei activităţi obsedante: să reziste, să nu piară. Iată de ce dau acea impresie ciudată de fiinţe de pe altă planetă, semisomnambule, semiautomate, lipsite de orice altă curiozitate sau interes în afara instinctelor strict animalice: de a rezista la foamete, de a evita pedepsele şi de a amâna cât mai mult cu putinţă clipa morţii.

Ivan Denisovid are patruzeci de ani şi scorbutul i-a distrus jumătate din dantură; el este aproape chel şi la

Temgeniovo îl aşteaptă o soţie şi două fiice (singurul fiu pe care l-a avut i-a murit), de la care primeşte rareori veşti, fiindcă are voie să scrie şi să primească doar două scrisori pe an. De când a fost închis, şi-a rugat familia să nu-i trimită pachete cu mâncare ca să nu facă sacrificii pentru el, astfel că, spre deosebire de colegii săi, izolarea lui în lagăr este totală. Frigul, foamea şi oboseala nu l-au abrutizat în aşa hal încât să-l facă să-i dispară toată pofta de viaţă: bucuria cu care trage din chiştocul pe care i-l întinde Cezar Markovid sau cu care roade colţul de pâine veche pe care-l ia la muncă ori entuziasmul resimţit când îmbracă în cărămizi un zid al centralei termoelectrice demonstrează foarte dar că deţinutul Şuhov mai poate găsi o justificare vieţii, cu toată nedreptatea şi oprimarea la care este supus. Măreţia acestui obscur personaj, fără cultură sau strălucire şi fără mari calităţi intelectuale, politice sau morale, rezidă în faptul că personifică supravieţuirea umanului într-o lume minuţios construită pentru a-l dezumaniza pe om, transformându-l într-un *nevolnic*, într-o furnică.

E greu de relatat o asemenea poveste fără ca ea să devină ceva truculent ori siropos, ceva mizerabil sau cumplit, excese care se dovedesc uneori excelente în literatură, dar care ar sărăci şi ar descalifica un roman ce se doreşte a fi o mărturie, deci mai degrabă un document decât o ficţiune. Meritul lui Soljeniţîn este cel de a fi evitat aceste riscuri printr-o riguroasă economie de mijloace expresive şi printr-un remarcabil ascetism formal. Oroarea este descrisă obiectiv, fără exagerări, evitându-se sublinierea acelor evenimente care ar însemna o spargere a rutinei. În cele douăzeci şi patru de ore ale povestirii, lui Şuhov şi tovarăşilor lui nu li se-ntâmplă de fapt nimic nou faţă de ce li s-a întâmplat deja şi li se va întâmpla pe viitor de sute şi mii de ori. Romanul a extras din universul concentraţionar un fel de atom care-i rezumă rutina şi obiceiurile, ierarhiile şi tipurile umane, precum şi raţia cotidiană de suferinţă şi rezistenţă pe care o pretinde de la cei ce-l populează. Un ţoman refledă, în general, o relaţie

între fapte şi oameiude excepţie. În o *zi din viaţa lui*

Ivan Denisovici, însă, lucrurile stau invers, Soljenijân respingând orice ruptură şi noutate pentru a concentra povestirea pe reprezentarea cotidianului, pe experienţa comună a deţinuţilor.

Acest lucru privează romanul de dinamismul şi efervescenţa care-l fac de regulă pe cititor să se întrebe: „Şi ce se va petrece mai departe?” Aici presimţi din primele pagini că niciun eveniment neaşteptat nu va schimba obişnuinţa ritualică şi mizerabilă a acestei monotonii, dar regăseşti, în schimb, o anumită deschidere: cartea nu e doar o sinteză a vieţii de coşmar a lui Ivan Denisovid Şuhov, ci şi a unei umanităţi anonime de condamnaţi, pe care societatea comunistă a izolat-o dincolo de sârma ghimpată şi a răspândit-o pe tot cuprinsul oceanului alb al Siberiei.

Societate marginală, aproape fără niciun contact cu cealaltă, aceasta este departe de a fi omogenă. În afara strădaniei comune de a supravieţui, deţinuţii simt foarte deosebiţi; ei alcătuiesc o faună diversă nu numai ca ocupaţii, credinţe şi naţionalităţi pe lângă ruşi, mai simt şi ucraineni, letoni şi estoni → ci şi ca trăsături morale. Doar câţiva par a se fi degradat în aşa hal încât să devină turnători şi spioni, ca Panteleev, sau să profite de alţii, ca acel Fetiukov, pe care colegii l-au poreclit „şacalul”. Printre deţinuţi sunt atei şi credincioşi şi mai sunt şi privilegiaţi ca acel Cezar Markovid, care-şi permite cu ajutorul pachetelor cu mâncare primite să-i mituiască pe paznici şi să obţină mici avantaje ce-l situează cu mult peste deţinutul obişnuit. Viaţa în lagăr n-a todt instinctul înnăscut – al binelui şi al răului, ai dreptăţii şi al nedreptăţii – la omul simplu şi incult care este Şuhov. El consideră astfel că nu este cored să se pideze covoare noi, vânzându-se ca vechi şi valoroase, aşa cum fac tinerii din Temgeniovo, după spusele nevestd lui. În pofida sfaturilor pe care aceasta i le dă în scrisoare, Ivan n-are de gând să-şi câştige astfel existenţa după ce îşi va ispăşi pedeapsa şi va scăpa din lagăr. Dar îl vor elibera oare? Vor fi nevoiţi s-o

facă, în următorul an. Dar Ivan Denisovid nu-şi face prea multe iluzii, fiindcă din lagărul ăsta n-a plecat încă nimeni niciodată…

Prezentând cititorilor sovietici acest text în *Novîi Mir*, A. Tvardovski le explica acestora că Soljeniţîn nu făcea altceva decât să critice „fapte teribil de crude, cauzate de încălcarea justiţiei sovietice”. Cartea era, în opinia lui, un fel de autocritică a sistemului însuşi, un text care revendica socialismul sovietic, denunţându-i anomaliile. Aceasta a fost şi teza lui Georg Lukács, apărător entuziast al lui Soljeniţîn, căruia i-a atribuit, prin acest roman, restabilirea celei mai bune tradiţii a „realismului socialist” din anii douăzeci, pe care stalinismul l-a distrus ulterior.

Ar fi nedrept să ridiculizăm asemenea opinii, amintindu-ne de traiectoria ulterioară a lui Soljeniţîn, de la plecarea lui din U.R.S.S. Şi până la violenta sa diatribă antisodalistă, în favoarea unui spiritualism autoritar şi conservator. În realitate, opiniile lui Tvardovski şi ale lui Lukács, cel puţin în privinţa acestui roman, nu sunt chiar atât de greşite. Povestirea este, din punct de vedere formal, de un riguros realism, neluându-şi nici cea mai mică libertate în privinţa experienţei trăite, respectând întru totul ceea ce a fost dintotdeauna marea tradiţie literară rusească. În plus, ea e impregnată ca un roman de Tolstoi, Dostoievski sau Gorki, de o indignare morală faţă de suferinţa generată de nedreptatea omenească. Oare se poate numi acest sentiment „socialist”? Bineînţeles că se poate. O atitudine etică şi solidară a săracului şi a victimei, a celui care, dintr-un motiv sau altul, rămâne pe margine sau în urmă ori este învins în viaţă, reflectă ultimul deziderat al unei doctrine care a trebuit să renunţe treptat la toate celelalte, după ce a constatat: colectivismul ducea la dictatură în loc de libertate, iar etatismul planificat şi centralizat nu atrăgea după sine progresul, ci stagnarea şi mizeria. Ca o adevărată ironie a sorţii, Aleksandr Soljeniţîn, cel mai înverşunat contestatar al sistemului creat de Lenin şi Stalin, ar putea fi totuşi considerat

ultimul scriitor realist-socialist.

Barranco, iulie 1988

OPINIILE UNUI CLOVN (1963)

Heinrich Böll

Aranjamente cu cerul

Poate un creştin să-şi adapteze total viaţa, atât pentru lucrurile esenţiale, cât şi pentru cele secundare, la preceptele evanghelice sau trebuie să trăiască împărţit, inevitabil, între comportamentul şi credinţele lui? Machiavelli a revoluţionat filosofia politică occidentală atunci când, formulând această întrebare pentru „principele” catolic, a răspuns că dacă acesta intenţiona să guverneze într-o riguroasă concordanţă cu normele religiei, se condamna la eşec, căci puterea, înainte de a fi o morală, este un *praxis*, o artă care pretinde tranzacţii continue cu înşelăciunea şi cu minciuna pentru a avea succes. Machiavelli nu era un cinic, ci un rece observator al *politicii* şi cel dintâi gânditor european care a reflectat cu deplină luciditate asupra a ceea ce este ea aproape întotdeauna, dincolo de marile principii, de grandioasele obiective, de nobilele idealuri şi de sentimentele altruiste pe care le afişează în public cei care o practică: manipulări, intrigi, apărarea unor interese meschine, calcul pur şi simplu. La autorul *Principelui*, scandaloasă nu era morala lui, d realismul, jalnica concluzie la care ajunsese – după ce-şi dedicase jumătate din viaţă Senioriei florentine – referitoare la totala incompatibilitate dintre o morală creştină strictă şi o politică eficace.

Heinrich Böll pare să fi trăit sfâşiat de o asemenea dilemă, nu în ceea ce-i priveşte pe principi, ci pe creştinii umili, cei fără înfăţişare şi fără nume, cei din mulţime: oare există în cazul lor o mai mare coerenţă între teorie şi practică decât la cei care guvernează? Romanele, povestirile şi eseurile sale simt o explorare obsesivă a societăţii din ţara lui spre a avea o certitudine în această privinţă. Cert este că, deşi răspunsurile pe care şi le dădea sieşi (şi cititorilor săi) variau oarecum de la o carte la alta, fiind mai optimiste sau mai lugubre, când priveşti în

ansamblu opera lui, ai impresia că, fără voia lui fireşte – căci spre deosebire de incisivul florentin, el era un om bun la suflet şi sentimental –, Heinrich Böll a ajuns la concluzii asemănătoare cu ale lui Machiavelli: absoluta coerenţă dintre morala creştină şi viaţa cotidiană a creştinului este imposibilă, excepţie făcând cazurile deosebite, de nebunie sau de sfinţenie. Şi totuşi, el a căutat cu înverşunare această coerenţă în viaţa lui privată şi publică şi în scrierile lui. Acestui fapt i se datorează în mare măsură respectul şi admiraţia de care se bucură chiar şi în rândul celor care mai au încă oarece rezerve în privinţa operei lui literare, a poziţiilor adoptate sau a ideilor sale.

Pentru a-l înţelege bine pe Heinrich Böll trebuie să-l situăm în contextul lui istoric. Această perspectivă „socială” nu este întotdeauna edificatoare în cazul unui scriitor, dar în cazul lui este. Trebuie să fi fost foarte greu pentru acest catolic de origine modestă să ducă o bătălie – mai întâi ca simplu soldat şi apoi în calitate de caporal – de care îi era silă în adâncul sufletului, o bătălie în slujba nazismului, regim care reprezenta negarea credinţelor şi valorilor în care credea el. Confuzia şi brutalitatea acestei experienţe împărtăşite cu cei de jos, care erau departe de cei ce luau deciziile şi programau oroarea, cei care se limitau s-o pună în practică şi s-o suporte, i-au inspirat câteva dintre cele mai bune povestiri ale sale. Dar nu a devenit celebru prin criticile aduse Germaniei distrugătoare şi războinice, d, mai degrabă, prin descrierea acelei Germanii care, asemeni păsării Phoenix, a renăscut din propria-i cenuşă şi s-a transformat în prima putere economică a Europei.

Boli a fost cel mai sever contestatar al „miracolului german”, pe care l-a supus unei permanente autopsii în ficţiuni şi articole şi căruia i-a reproşat în mii de feluri faptul c-a fost clădit pe baze fragile, în atacurile lui se amestecă unele crind legitime – ca uşurinţa cu care mulţi naziști, responsabili de crime, au devenit brusc democraţi, ocupând iarăşi funcţii de răspundere în Republica Federală – cu altele neavenite, orchestrate de propaganda sovietică

şi încurajate de progresiştii europeni, fără a cântări prea bine consecinţele lor, ca ostilitatea faţă de Alianţa Atlantică şi faţă de „reînarmarea germană”, atât de trâmbiţată în anii cincizeci. Dar Heinrich Böll n-a fost nicicând tipicul „tovarăş de călătorie”, adică nătărăul bine intenţionat sau răutăciosul cinic pe care comuniştii l-ar fi putut manevra fără probleme, ca pe o marionetă. Fiindcă el a ştiut să vadă deopotrivă greşelile altora, dar şi pe ale lui, şi nu şi-a făcut niciodată prea multe iluzii în privinţa societăţilor marxiste. El a fost, de la bun început, un apărător fervent al disidenţilor din ţările din Est, iar criticile aduse Gulagului şi violărilor drepturilor omului în lumea comunistă au fost întotdeauna clare şi explicite, ca şi cele îndreptate împotriva nerespectării drepturilor omului în Occident şi în lumea a treia, care erau formulate în aşa fel încât nu puteau servi drept armă propagandei anticomuniste. Cu alte cuvinte, aceste luări de poziţie ale lui Boli au fost întotdeauna morale şi religioase, chiar dacă ele reflectau adesea consideraţii politice.

Faptul că „miracolul german” se opera sub conducerea unui partid care se proclama „creştin” şi că principalul său conducător, Konrad Adenauer, era un catolic practicant, iar întregul proces politic se bucura de binecuvântarea şi sprijinul militar al Bisericii „sale” însemna pentru catolicul progresist care era Boli un motiv continuu de iritare şi de sfâşiere sufletească. „Consumismul” societăţii de piaţă, „materialismul” crescând al vieţii, proliferarea armelor nucleare cu respectivul risc al unui cataclism mondial şi rigidul maniheism politic pe care războiul rece îl reintrodusese în Europa îl nelinişteau fiindcă, pe de o parte, toate acestea îi contraziceau morala austeră şi oarecum puritană şi temperată în anii războiului şi a lipsurilor teribile de după război, iar pe de altă parte fiindcă în această evoluţie a societăţii germane, Boli credea că întrezăreşte semnele fatidice ale unei noi catastrofe autoritare şi războinice pentru ţara lui. În acest ultim sens, s-a înşelat amarnic, ca şi alţi progresişti (chiar dacă motivele lui erau mai nobile

şi mai nevinovate decât ale multora dintre aceştia). Fiindcă adevărul e că Republica Federală, cu toate criticile care-i pot fi aduse, a însemnat instaurarea instituţiilor şi a obiceiurilor democratice în Germania, într-un mod ce pare a fi deja ireversibil, atingând pentru întreaga societate, în general, cel mai înalt nivel de trai din întreaga-i istorie. Pe de altă parte, NATO şi crearea Europei politice, a cărei cheie de boltă a fost Republica Federală, au garantat deja patruzeci şi trei de ani de pace pe vechiul continent, durată care depăşeşte toate celelalte perioade paşnice din trecutul european. Dacă există, aşadar, o ţară cu o istorie modernă norocoasă, aceasta este tocmai cea care a fost atât de blamată de Heinrich Böll.

Fireşte însă că fără oameni ca el, care s-o supună unor critici implacabile şi constante (şi adesea nedrepte), Germania Federală ar fi mult mai rea decât e acum. Oare nu prin asta se deosebeşte o societate deschisă de una închisă? Cea deschisă este supusă vigilenţei unei critici intense, care o obligă să-şi pună singură întrebări în fiecare clipă, pentru fiecare decizie luată, şi are o opinie publică ce funcţionează ca o frână împotriva exceselor diferitelor puteri care o guvernează. Rolul unui intelectual într-o societate democratică este acela de a contribui la menţinerea acestei opinii publice treze şi informate, astfel încât acele puteri (predispuse întotdeauna să dureze şi să-şi mărească influenţa) să nu depăşească niciodată cadrul legal şi al binelui comun. Heinrich Böll şi-a îndeplinit exemplar această funcţie, fiind, în acest sens, unul dintre stâlpii reconstrucţiei democratice a ţării sale, după ce a fost unul dintre nefericitele instrumente şi victime ale viselor ei imperialiste şi totalitare.

Mă întreb dacă el ar fi fost de acord cu această afirmaţie. Am avut ocazia să vorbesc o singură dată cu el, la sfârşitul anilor şaizeci, la Köln, şi n-am uitat niciodată impresia pe care mi-a lăsat-o: de om bun şi curat la suflet. Avusese, cu puţin timp înainte, un mare necaz în familie şi era vizibil afectat de nenorocirea care se abătuse asupra lui. Dar n-am vorbit nici despre asta, nici de literatură, d

despre condiţia muncitorilor turd ce emigrează în Germania şi a căror soartă el se zbătea s-o îmbunătăţească. Într-o engleză aproximativă, mi-a explicat cum erau aceştia exploataţi fiindcă n-aveau permise de muncă şi nu puteau apela la legi sociale, fiind deci lăsaţi de izbelişte, pradă unor traume culturale şi afective, trăind în adevărate ghetouri urbane, departe de familiile şi de ţara lor şi fără a avea nici cel mai mic contact cu populaţia germană. Boli mi-a mai vorbit şi despre eforturile timide făcute de unele organizaţii spre a li se îmbunătăţi într-un fel situaţia. Discutând cu el, aveai incomoda senzaţie că te aflai în preajma un seismograf al suferinţei umane.

Opiniile unui clovn, romanul lui cel mai celebru, reprezintă o bună dovadă a acestei scrupuloase sensibilităţi sociale, împinsă până la manie. Este vorba despre o ficţiune ideologică sau, aşa cum se spunea deja din perioada când a apărut (1963), o ficţiune „angajată”. Povestea serveşte drept pretext unui foarte sever examen religios şi moral al catolicismului şi al societăţii burgheze din Germania Federală de după război.

Clovnul Hans Schnier, un tânăr de douăzeci şi şapte de ani (care pare însă foarte bătrân), vlăstar şi „oaia neagră” a unei prospere familii de industriaşi din Bonn, care trăia de şase ani, fără a se căsători, cu o fată catolică, trece printr-o criză multiplă: Marie îl abandonează pentru a se căsători cu Heribert Ziipfner, membru, ca şi ea, al unui „cerc catolic” de studii şi reflecţii; din punct de vedere profesional el este apreciat din ce în ce mai puţin, fiind atacat chiar cu asprime de un influent critic al unui ziar din Bonn; nu are bani şi nici contracte în perspectivă şi, colac peste pupăză, cade în mijlocul vinei reprezentaţii şi îşi striveşte genunchiul.

În această dezastruoasă stare de spirit, Hans Schnier îşi trece viaţa în revistă, în micul apartament moştenit de la bunicul lui, telefonând la cunoştinţe şi rude pentru a afla unde locuieşte acum Marie. Hans descoperă o totală lipsă de solidaritate din partea acelui grup de prelaţi şi activişti catolici faţă de cazul lui şi chiar ceva în plus: o conspiraţie

ce pare a fi „catolică” – susţinută, aşadar, de argumente etice şi teologice – ce urmăreşte s-o determine pe Marie să pună capăt concubinajului în care trăia, aruncând-o în braţele ortodoxe ale lui Heribert Ziipfner. În realitate, nefericitul clovn-paiaţă descoperă ceva mult mai grav: ipocrizia acelor credincioşi şi a Bisericii căreia ei îi aparţin şi, în ultimă instanţă, ipocrizia societăţii în care trăiesc. Toţi, în mod conştient sau inconştient şi afişând un oportunism diferit, trişează: ei sunt farisei care se dau de ceasul morţii când greşesc alţii, având astfel conştiinţa uşoară pentru a comite propriile lor greşeli. Religia şi politica simt instrumente prin care dobândesc putere şi prestigiu, pe lângă alte alibiuri respectate de toţi în societate, pentru a prospera în viaţă fără a simţi ceea ce sunt în realitate: egoişti, avizi şi cinici. Faptul că nevinovata şi onesta Marie Derkum, care părea atât de diferită, avea să devină ca aceşti farisei – ca doamna Fredebeul, de pildă – îl sperie pe Hans la fel de mult ca şi pierderea fetei iubite.

În realitate este oare lumea atât de sumbră precum ne-o zugrăveşte clovnul? Ori este amărăciunea lui actuală cea care-l face să zugrăvească semenii şi lucrurile înconjurătoare în negru? Fiindcă în roman nu se salvează aproape nimeni de discreditarea morală, cu excepţia vreunui ins marginalizat, ca bătrânul Derkum, tatăl Mariei, a cărui coerenţă existenţială l-a condamnat la sărăcie şi la o oarecare ostracizare. Nimeni nu este simpatic în povestire, nici măcar bietul Hans Schnier, a cărui autocompătimire excesivă şi ale cărui izbucniri anarhice dovedesc că este un om dificil şi adesea refractar.

Dar descoperim în el o limpezime şi o coerenţă între modul de a gândi şi de a acţiona care fac din Hans o persoană mai demnă de respect decât ceilalţi care-l dispreţuiesc, considerându-l extravagant şi anarhic. El spune ceea ce gândeşte, deşi prin asta îi jigneşte continuu pe semeni şi face numai ceea ce vrea şi ce crede, în ciuda faptului că, acţionând astfel, se condamnă singur la ipostaza în care-l vede societatea: un ratat şi un

marginalizat. Spre deosebire de părinţii lui sau de prietenii catolici ai Mariei şi chiar spre deosebire de ea, Hans nu-şi va face niciodată „aranjamente cu cerul”; ei fac asta pentru a se bucura de tot ce oferă mai bun această lume, având în plus certitudinea că, odată ajunşi „dincolo”, vor figura printre cei aleşi.

Fiu de bogătaşi care alege sărăcia, cetăţean al unei lumi ce pune preţ mai ales pe succesul social şi economic, care decide să se automarginalizeze pentru a-şi asuma nesigura meserie de bufon – refuzând astfel să crească, să iasă din acea etapă a copilăriei unde clovnul e rege –, Hans este simbolul unui tip de revoltă care s-a răspândit în societăţile industrializate în rândul claselor mijlocii şi avute, care urma să culmineze cu mişcarea din mai 1968. Revoltă cu caracter mai degrabă moral decât politic, îndreptată împotriva societăţii de consum şi plictiselii, împotriva ipocriziei care susţine toate convenţiile sociale, în favoarea aventurii, a dezordinii şi a exceselor care sunt, din păcate, incompatibile cu stabilitatea şi condiţionarea vieţii care atrag după ele puternica dezvoltare tehnică şi industrială. Marile mişcări studenţeşti ce au zguduit Occidentul în urmă cu douăzeci de ani au avut ca protagonişti tineri care, asemenea personajului romanului lui Boli, s-au săturat într-o bună zi de viaţa lor comodă şi protejată, de viitorul lor previzibil şi care, într-o generoasă tresărire romantică, au ieşit pe străzi ca să ridice baricade şi să practice amorul liber. Faptul că sărbătoarea revoluţionară a durat puţin timp şi că mulţi nonconformişti au fost ulterior recuperaţi de societatea pe care pretindeau s-o schimbe nu trebuie să demoralizeze pe nimeni. Fiindcă în fond rebelii aceştia au schimbat câteva lucruri: au distrus anumite tabuuri şi au obligat societăţile să chibzuiască mai mult asupra lor, au instalat în aceste societăţi o conştiinţă rea care reprezintă un antidot excelent împotriva conformismului şi automulţumirii care însoţesc de regulă progresul. N-au materializat utopia, fiindcă acest lucru e imposibil, dar au provocat o criză salutară, graţie căreia mulţi şi-au adus aminte de ceva ce

începeau să uite, din pricina bunăstării în care trăiau: faptul că lumea va fi întotdeauna prost alcătuită, rămânând astfel mereu loc de mai bine.

Poate că acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre Heinrich Böll şi mai ales despre *Opiniile unui clovn*. De ce oare a avut atâta succes în Germania romanul acesta fără acţiune şi destul de deprimant, unde se întâmplă atât de puţine lucruri şi abundă atâtea reflecţii? Poate fiindcă şi el, ca şi revoluţia din mai 1968, a reprezentat picătura acidă care a tulburat sărbătoarea bunăstării într-o ţară care devenise cea mai bogată din Europa, demonstrându-le concetăţenilor săi că nu tot ce strălucea în jurul lor era aur; că dacă priveau cu ochi critic în jur înţelegeau că acea prosperitate materială se realizase adeseori în detrimentul spiritului şi că, în acest sens, dincolo de podoabele arătoase pe care le etalau, mai existău zdrenţe de cusut şi răni de vindecat. Faptul că mesajul acesta a fost receptat de către compatrioţii lui, care au transformat cartea într-un *best-seller*, iar pe autorul ei într-un scriitor la modă, deşi au înţeles că n-aveau niciun motiv să se simtă optimişti şi satisfăcuţi, reprezintă unul dintre neliniştitoarele paradoxuri ale literaturii.

Ce concluzie să tragi despre această ciudăţenie în care severul scandalagiu care a stricat petrecerea e preschimbat brusc, tocmai de către cei împotriva cărora şi-a îndreptat săgeţile, în regele sărbătorii? Că efectele literaturii simt imprevizibile, neputând fi niciodată stăpânite de cel care scrie literatură. Şi că, deşi societatea pare să anuleze spiritul critic al unei opere, omagiind-o şi consacrând-o – conferindu-i o aureolă de frivolitate –, nu-i sigur că ea va şi izbuti acest lucru. Mai degrabă poate că, acolo unde s-a instalat, departe de artificiile publicităţii şi ale modei, opera literară autentică îşi va împroşca veninul şi-şi va continua lenta activitate de distrugere a certitudinilor şi a conformismului. În acest fel reuşeşte literatura să menţină vie insatisfacţia umană, împiedicând anchilozarea spiritului şi a istoriei.

Funia Sal, *Tumbes*, 2 *ianuarie 1988*

HERZOG (1964)

Saul Bellow

Umanistul distrus

Deşi Saul Bellow publicase şase romane, dintre care unele ca: *The Adventures of Augie March* şi mai ales *Henderson, the Rain King* fuseseră bine primite de critică, *Herzog* (1964) a fost cel care i-a adus notorietatea. Succesul extraordinar al acestui roman în Statele Unite unde, la un sfert de secol de la apariţie, el se reeditează încă frecvent, e un fenomen ciudat. Fireşte, este cea mai bună carte a lui Bellow şi una dintre cele mai ambiţioase naraţiuni moderne ale Americii de Nord, dar nu există în ea, cel puţin la prima vedere, niciunul dintre ingredientele unui *best-seller*. Este un roman livresc, plin de citate şi de referinţe filosofice, ştiinţifice, istorice şi literare, dintre care multe nu simt la îndemâna cititorului obişnuit, acela care nu citeşte pentru a-şi crea probleme, pentru a învăţa ori pentru a se îmbogăţi sufleteşte (aceştia sunt cititorii păcătoşi), ci pur şi simplu pentru a se amuza. Ciudat e că tocmai în rândul acestei ultime categorii de cititori a triumfat Herzog, în vreme ce criticii au primit romanul cu reticenţă ori l-au acuzat de nihilism, de conservatorism, de antifeminism sau că ar fi o caricatură abuzivă a lumii evreieşti.

Poate că explicaţia misterului rezidă în umorul pe care-l degajă monologurile lui Herzog chiar şi în momentele cele mai dramatice, în farsele, jocurile de cuvinte, în savuroasele invective şi în groteştile stări de spirit care se regăsesc în disperarea şi neliniştea lui, imprimându-le un aer lejer şi aproape jucăuş. Acesta este unul dintre marile merite ale cărţii lui Bellow: faptul că a reuşit să îmbrace în hainele vesele ale comediei o poveste care este pe de o parte tragică, iar pe de alta o severă abordare a culturii intelectuale – cultura de idei – ca instrument de înfruntare a vieţii de zi cu zi şi a problemelor omului obişnuit.

Căsătorit de două ori şi divorţat tot de atâtea ori, autor al eseului *Romantism şi-creştinism*, care a avut un

oarecare impact în cercurile academice, tată a doi copii – câte unul de la fiecare dintre fostele sale neveste –, Herzog, care are patruzeci şi şapte de ani şi face parte dintr-o familie de imigranţi evrei ruşi care s-au stabilit mai întâi în Canada şi apoi la Chicago, este un om neliniştit, gata să-şi piardă minţile. Despărţirea de Madeleine, care l-a alungat din casă după ce l-a înşelat cu Valentine Gersbach, pe care Herzog îl considera cel mai bun prieten şi confident al lui, a fost pentru el o lovitură mult prea dură pe care se pare că n-a mai putut s-o suporte. Experienţa l-a debusolat, aducându-l într-o stare de confuzie totală şi făcându-l să se închidă în sine. În singurătatea conştiinţei lui, Herzog se dedublează pentru a realiza un dialog cu sine însuşi, trecându-şi viaţa în revistă, cu nenorocirile şi greşelile ei, sau încearcă un dialog imposibil – prin intermediul unor scrisori imaginare – cu toate persoanele vii sau moarte: rude, prieteni, duşmani, politicieni, oameni de ştiinţă, celebrităţi etc., pe care, într-un fel sau altul, le consideră responsabile de nefericirea lui.

Romanul este povestit – cu scurte incursiuni în lumea obiectivă din prisma intimităţii rănite şi îndurerate a personajului, a subiectivităţii care prin suferinţă şi ranchiună îl face adesea suspicios pe narator, deci din prisma conştiinţei lui Herzog. Acesta nu este singurul narator: deşi monologuiile lui ocupă cea mai mare parte a povestirii, mai există şi un narator omniscient care vorbeşte despre Herzog din imediata lui apropiere, folosind tehnica stilului indirect liber. Adesea dispare bariera dintre povestitorul-personaj care monologhează la persoana întâi şi naratorul atotştiutor care narează la persoana a treiş – *eu* se confundă cu *el* → iar cititorul simte un fel de ameţeală fiindcă în acele momente lumea fictivă se transformă într-o dezordine absolută. Ai atunci impresia că amestecul de identităţi dintre cine povesteşte şi cel despre care se povesteşte simbolizează colapsul definitiv al minţii lui Herzog. Dar este numai o anarhie simulată;

realitatea ficţiunii îşi reintră repede în drepturi şi reapare, organizată şi stabilă, deşi mereu înşelătoare.

De ce *înşelătoare*? Fiindcă jalnica poveste a lui Herzog ne este relatată chiar din punctul de vedere al lui Herzog, care devine astfel şi judecător, şi parte vătămată. Trebuie să-l credem cu tot dinadinsul, aşa cum se preface că-l crede acel narator atotştiutor, discret şi servil, care nu îndrăzneşte niciodată să-l contrazică şi nici să-l corecteze chiar şi atunci când Herzog exagerează sau minte? Da, trebuie să-l credem. Fiindcă în ipocrizia şi truculenţa lui Herzog, în distorsionarea realităţii la care-l conduc ranchiuna şi neputinţa lui – aşa cum se-ntâmplă cu minciunile ce alcătuiesc orice ficţiune –, se ascunde un adevăr profund. Un adevăr secret şi insesizabil, care-ţi scapă printre degete şi care transcende episodicul fără a se putea verifica în chip obiectiv; un adevăr subtil ce nu transpare decât prin intermediul fanteziilor (minciunilor) pe care le inspiră tocmai el.

Pe măsură ce povestea înaintează, cititorul descoperă în lamentările melodramatice ale personajului, în nevoia lui patetică de a fi auzit, compătimit şi justificat, ce apare clar în acele scrisori pe care şi le imaginează, fără a ajunge vreodată să le scrie, că nu fosta lui soţie este vinovată de drama lui, aşa cum credea. Nici infidelul lui prieten Valentine Gersbach, nici respingătorul avocat Fiimmelstein, nici ipocritul psihiatru Edvig şi nici zecile de persoane pe care nevroza lui le acuză că au complotat împotriva lui pentru a-l nenoroci, ci doar el singur. Sau, mai bine zis, cineva care, fără a fi el însuşi, a intrat atât de bine în personalitatea lui încât s-a confundat cu propria lui persoană.

Înainte de a fi un încornorat sau un masochist, şi chiar înainte de a fi evreu, Herzog este un intelectual. Conştiinţa lui, raţională, este în continuă mişcare, ordonând lumea care-l înconjoară şi relaţiile cu ceilalţi şi chiar cu propriile lui dorinţe şi sentimente. Este un om alcătuit din idei, aşa cum alţii simt alcătuiţi din instincte sau convenţii; la Herzog ideile joacă adesea rolul de epidermă, frontieră obligatorie pe care oricine trebuie s-o străbată înainte de a ajunge la creierul sau la inima lui.

Deşi el nu reuşeşte să înţeleagă asta niciodată, noi care asistăm la povestea lui putem spune că eşecul lui Herzog nu este cel de a fi fost incapabil s-o păstreze pe Madeleine sau de a fi scris capodopera la care tânjea ori de a stabili o relaţie creatoare şi de durată, ci incapacitatea lui de a funcţiona normal în lume, inaptitudinea lui de a se adapta la viaţă, aşa cum este ea. De aici rezultă toate nenorocirile care i se întâmplă; acestea fiind doar consecinţele radicalei lipse de armonie dintre Herzog şi societate. Eşecul lui reprezintă eşecul ideilor care-l stăpânesc şi care s-au transformat într-o a doua natură a sa: ideile acestea nu-l ajută să trăiască. Tipul de cultură pe care o întrupează contravine esenţial exigenţelor majore care se impun pentru a triumfa sau pentru a duce o viaţă normală în lumea lui Herzog.

El a făcut, aşadar, o alegere proastă. Fraţii lui, în schimb, oameni de afaceri sau constructori, ca Will şi Shura, sunt acum bogaţi şi perfect adaptaţi, poate chiar fericiţi. Biata familie de imigranţi n-a dus-o rău; în vremuri grele tatăl a făcut contrabandă cu whisky, iar într-o singură generaţie ea a reuşit să urce multe trepte în piramida socială din America. Dar Herzog s-a înşelat: acea cultură umanistă pentru care a optat – laborioasele meditaţii filosofice, cercetările istorice-i-ar fi servit în realitatea în care trăieşte doar dacă ar fi făcut din ea (aşa cum a făcut oportunistul Gersbach sau cum va face fără îndoială Madeleine, de îndată ce-şi va lua doctoratul) o cale de promovare, un mijloc de a obţine puterea în jungla academică, adică ceva care se exercită, se predă şi se etalează ostentativ. Dar ingenuul Herzog a acţionat cu totul altfel: a crezut în ea, a practicat acea cultură ca pe o religie, a transformat-o în morala lui. Aceasta este crima pentru care plăteşte: faptul că şi-a identificat viaţa cu nişte idei pe care cultura lumii contemporane le-a transformat în ficţiuni, idei ale căror funcţii sociale sunt astăzi pur decorative. Realitatea este impermeabilă la valorile umaniste, la ideile şi credinţele pe care le reprezintă Herzog, iar nefericita poveste a vieţii lui ilustrează o altă

calamitate: cea a unei tradiţii intelectuale care, deşi e încă vie în mediile universitare şi se păstrează şi astăzi în biblioted, entuziasmându-i încă pe unii excentrid cum ar fi protagonistul romanului, are din ce în ce mai puţin loc în viaţa colectivă şi influenţează tot mai puţin mersul societăţii.

Dar a vedea în *Herzog* doar o carte care descrie simbolic moartea lentă a culturii umaniste în civilizaţia industrială modernă ar însemna să-i facem acesteia un deservidu. Fiindcă dincolo de asta, *Herzog* este mai ales un roman, o viaţă fictivă – care cucereşte cititorul prin bogăţia verbului (ceva din asta s-a pierdut prin traducerea în limba spaniolă), prin ironia şi spiritu-i comic, prin densitatea climatului social – splendid reprezentată, în care evoluează intelectualul distrus Moses Elkanah Herzog.

Nu este adevărat că un roman profund nu poate fi şi pitoresc. Acesta este din plin, cu imaginile-i impresioniste din Manhattan – cu viaţa-i de stradă, cu tribunalele, cu apartamentele lui → din Chicago, din Massachusetts sau cu via reminiscenţă a adaptării unei familii evreieşti ruseşti la viaţa nord-americană. Pesimismul amar al povestirii e compensat de unele personaje glumeţe, ca omul de ştiinţă Lucas Asphalter, care încearcă să salveze de la moarte o maimuţă tuberculoasă, făcându-i respiraţie gură la gură sau avocăţelul necuviincios Himmelstein, caricatura delicios de perversă a cărţii.

Dar personajul cel mai pitoresc al romanului rămâne Herzog însuşi, care este nu numai un simbol, ci şi o personalitate concretă, debordând de vitalitate. Extravagant, neliniştit, febril, inadaptat, inteligent, melodramatic, extrem de cult, complicat şi tandru, ne lasă o impresie foarte puternică, deşi contradictorie. E imposibil să nu-l compătimim, fiindcă e drept că suferă, şi mai ales fiindcă nefericirea lui e pricinuită de faptul că a crezut în „marile idei”, folosindu-le pentru a-şi ghida propria viaţă. Dar, pe de altă parte, e dar că foarte multe dintre probleme şi le-a creat singur şi chiar e posibil ca el

să nu poată trăi fără ele. Întrucât nu încape îndoială că pe cât de mult îi place lui Herzog să sufere, pe atât de mult îi place şi să se plângă. De ce-ar mai continua s-o iubească atât pe Madeleine dacă n-ar fi aşa? Femeile care simt docile şi tandre cu el, ca japoneza Sono Oyuki, sau care ar fi în stare de orice pentru a-l face fericit, ca Ramona, îl lasă rece, plictisindu-se foarte repede de ele. În schimb, Madeleine, care-l domină, îl bruschează şi-l exploatează, i-a intrat în suflet şi probabil că nu va reuşi să şi-o scoată niciodată de acolo.

Vocaţia aceasta masochistă şi plângăreaţă este oare a lui sau e moştenită? O bună parte a autopsiei intelectuale la care se supune Herzog urmăreşte să verifice dacă rădăcinile celor întâmplate se regăsesc în tradiţia evreiască din care provine, o tradiţie pe care el a abandonat-o doar pe jumătate, căci ea reapare continuu în reacţiile şi în memoria lui. Sau este oare şocul întâlnirii acelei tradiţii cu cultura modernă nord-americană, dificila coexistenţă a celor două culturi în persoana lui fiind cea care face din Herzog o fiinţă scindată şi neadaptată?

Întrebarea nu-şi găseşte un răspuns în carte. Poate că Herzog nu vrea să-l găsească pentru a putea suferi în continuare sau, mai bine zis, pentru a putea face paradă mai departe de suferinţa lui. Cele două lucruri nu sunt identice şi unul nu-l implică pe celălalt, dar în cazul lui, ele sunt într-o strânsă legătură. O posibilă interpretare ar fi că Herzog suferă pentru a-şi etala durerea în faţa lumii, fiind înainte de toate un histrion, chiar dacă nu prea îşi dă seama de asta. Etalată, durerea se neutralizează, devenind o alta, o durere publică, pentru ceilalţi, care s-a îndepărtat de sursă şi s-a transformat în spectacol. Poate că intelectualul, masochistul, disperatul Herzog este un actor care nu se cunoaşte pe sine, un ins care şi-a transformat viaţa într-o reprezentaţie scenică, într-o tragicomedie care-l distrage (exact ca şi pe cititorii lui) de la lumea reală şi-l (ne) îndreaptă spre ficţiune.

Aluzia la teatru nu este gratuită. Terminând ultima pagină din *Herzog*, cititorul rămâne cu aceeaşi senzaţie

dulceagă şi melancolică cu care iese spectatorul de la o piesă de teatru care i-a plăcut. Acea poveste s-a întâmplat, dar în realitate ea n-a avut loc: totul a fost numai teatru. O strălucitoare şi trecătoare simulare a vieţii, nu viaţa însăşi; o fantasmagorie care ne-a înşelat, emoţionându-ne de parcă ar fi fost vorba de realitatea autentică. Este o reuşită sau un eşec al autorului faptul că cititorul rămâne cu senzaţia că a citit *doar* un roman minunat?

Poate că e nedrept să formulăm o asemenea întrebare, într-adevăr, de ce să-i pretindem unui roman să fie ceva mai mult decât o ficţiune? Fiindcă există câteva romane – foarte puţine, dacă ne gândim la câte se scriu – care tulbură genul.

Citindu-le, ele ne pot convinge că, bulversaţi şi contaminaţi de forţa incendiară din paginile lor, dezertăm literalmente din realitatea mizerabilă pe care o trăim spre a locui în această realitate diferită, mai bogată şi perfectă (adesea mai crudă şi mai înspăimântătoare), născută din fantezie şi din cuvânt, care ne-a transformat într-un fel sau altul. Chiar dacă e imposibil s-o demonstrăm, cititorii *Mănăstirii din Parma*, ai romanului *Război şi pace* sau ai cărţii *Lumină de august* ştiu că au revenit în lumea reală altfel decât erau când au început fictiva aventură. Existenţa acestui mănunchi de anomalii în istoria literaturii ne face să devenim nedrepţi, pretinzând din partea romanelor să fie nu numai nişte cărţi excelente, cum este cazul de faţă, ci şi ceva cu mult mai mult de atât.

Londra, aprilie 1988

SUSŢINE PEREIRA (1994)

Antonio Tabucchi

Erou fără însuşiri înainte de *Susţine Pereira*, Antonio Tabucchi scrisese povestiri şi nuvele excelente, dar în acest scurt roman opera lui a izbutit o performanţă realizată doar de puţine cărţi scrise în zilele noastre. Povestea acestui obscur şi bătrân ziarist portughez, care în august 1938 trăieşte o transformare etică şi politică într-o Lisabonă cenuşie şi adormită de sub dictatura salazaristă, devenind pentru scurtă vreme un erou, iar ulterior, după

cum era de aşteptat, revenind în exil la viaţa anodină, este o mică capodoperă, ce emoţionează, dar şi dezvoltă o problematică morală şi civică ce depăşeşte povestea în sine. Stilul eficient, arhitectura-i perfectă, economia esenţială a expunerii, imprimă acestui text o intensitate specifică poeziei şi arareori regăsită în proză.

Conform unei note scrise de autor pentru cea de-a zecea ediţie italiană a romanului, acesta i-a fost inspirat de un personaj real, un ziarist portughez exilat, cunoscut de Tabucchi la Paris, prin anii şaizeci. A mai aflat despre el abia în 1992, când, deja în Portugalia democratică, a citit într-un ziar că ziaristul a murit la Spitalul Santa Maria din Lisabona. Cedând unui impuls, s-a dus la priveghi, şi acolo şi-a dat seama că bătrânul îşi sfârşise zilele, uitat de toată lumea. Imediat după aceea a început să-l urmărească personajul Pereira, pe care-l va crea un an mai târziu, într-un sat din Toscana, în două luni „de lucru intens şi furibund”.

Ceea ce i se întâmplă lui Pereira – un văduv cast şi ipohondru, care trăieşte singur şi redactează pagina literară a unui ziar lisabonez de seară – în acea vară toridă a anului 1938 este ceea ce pentru literatura catolică înseamnă *a primi graţia*, miracolul convertirii, ascultarea chemăm: acea miraculoasă revoluţie spirituală câştigată în slujba binelui, a luminii şi a sfinţeniei de către cel care până atunci a trăit în indiferenţă, confuzie şi păcat. Dar transformarea experimentată de Pereira nu este nici miraculoasă, nici religioasă: nu intervin în ea (chiar dacă e catolic) nici Dumnezeu, nici sfinţii. E o transformare lumească, produsă într-un cadru în care se regăsesc civismul şi etica cetăţenească. E foarte greu să scrii romane morale laice în epoca noastră. Probabil că ultimul autor european, care a scris cu talent astfel de romane, a fost Albert Camus. Dar Antonio Tabucchi a reuşit acest lucru în *Susţine Pereira*, iar meritul lui este cu atât mai mare dacă ne gândim că scrierea unui roman *angajat* în momentele de apogeu ale postmodernismului şi ale literaturii *light* presupune să te împotriveşti curentului.

Important este că acest roman, ţinând cont de succesul enorm de care s-a bucurat (în Italia a obţinut premiile *Viareggio* şi *Câmpiello* şi a fost tradus în toate limbile culte din lume), a demonstrat că literatura uşoară, distractivă, nu mai era de-ajuns, numeroşi cititori tânjind după o literatură care, deşi amuzantă, trebuia să fie mai tulburătoare şi mai profundă decât cea care e la modă în zilele noastre.

Meritul major al cărţii este acela de a-l face pe cititor să participe efectiv la procesul secret care-l transformă pe pasivul şi apaticul Pereira (personajul dezinteresat de chestiunile politice) într-un cetăţean activ, care se mobilizează cu mare îndrăzneală şi luptă împotriva unui sistem a cărui cruzime şi asfixiantă constrângere i se dezvăluie acum, riscându-şi pentru asta libertatea şi poate chiar viaţa. Acest proces nu e perceput nici chiar de Pereira însuşi, care-l trăieşte fără a fi pe deplin conştient de el până la sfârşit. Şi nu pare a fi perceput nici de abilul narator aflat în pielea unui notar sau a unui reporter care transmite mărturia protagonistului, fără a interveni cu vreo părere personală. Naratorul ascunde cititorului trăirile sufleteşti ale protagonistului; intervine iarăşi elementul ascuns, hiperbatonul, care abia la sfârşitul povestirii ni se înfăţişează în toată splendoarea, când Pereira face pasul decisiv împotriva dictaturii. Dar acesta nu e singurul moment de tăcere a naratorului, care mai mult tace decât povesteşte. Ca şi în acest caz, tăcerile lui sunt de o mare locvacitate narativă, ele reprezintă o strategie: prin aluzii discrete şi prin omisiuni semnificative, el comunică datele importante ale povestirii. Aşa se întâmplă, de pildă, cu tot ce înseamnă dictatura. Abuzurile, violenţele şi excesele sunt rareori denunţate în mod explicit; ele transpar parcă involuntar, accidental, în mici episoade – o sărbătoare stradală cu miliţieni, greutăţile întâmpinate de Pereira când vrea să-şi publice povestirile franceze sau necrologurile şi efemeridele consacrate scriitorilor catolici non-conformişti, ca Bernanos sau Mauriac, ştirile care le parvin despre

războiul civil din Spania sau despre evenimentele din Portugalia, ştiri pe care chelnerul de la cafeneaua *Orhideea* le ascultă la un radio londonez, felul în care Pereira însuşi cenzurează textele scrise de Montero Rossi – fără ca protagonistul sau naratorul să tragă de aici vreo concluzie. Acest mod tăcut, indirect, de a descrie mediul social este foarte eficient: imediat dictatura se conturează în cumplita monotonie în care se scurge viaţa oamenilor, în atmosfera de limb, de neîncredere, de ignoranţă voită prin care (cel mai bun exemplu îl oferă profesorul Silva) cetăţenii se protejează.

Chiar dacă Pereira este un om fără însuşiri, un ins mediocru – până la acel act de curaj final, care-l ridică pentru o zi deasupra celorlalţi oameni –, povestirea îl face uman şi bănuim că în acest personaj fără ambiţii, resemnat, solitar, dezgustat de toţi şi toate, există un suflet cald, nişte sentimente delicate şi o puritate ascunsă, calităţi care în alte împrejurări ar fi putut face din el un om mai întreprinzător şi mai creativ. Nu defectele, d calităţile l-au condamnat la viaţa monotonă. De aceea chiar dacă mult timp, în roman, Pereira nu face decât să vegeteze, ni se pare un personaj mai simpatic decât cei din preajma lui, mai ales în comparaţie cu directorul respingător sau cu prietenul lui, cinicul profesor Silva. Căci societatea în care trăieşte pare a fi astfel alcătuită, încât persoanele întreprinzătoare fac mai mult rău decât bine semenilor lor, excepţie făcând Montero Rossi şi prietena lui, Marta, ce se încăpăţânează să lupte împotriva unor duşmani periculoşi, care-i vor învinge, cu siguranţă. Asta descoperă nefericitul de Montero Rossi când asasinii plătiţi ai regimului îi găsesc ascunzătoarea şi-l bat până îl ucid.

Pereira n-are niciun fel de iluzii, iar dacă le-a avut, le-a pierdut odată cu moartea soţiei pe care a iubit-o pesemne mult fiindcă şi acum i se mai adresează portretului ei. Deşi „iubit mult” pare o efuziune excesivă la un om atât de mediocru şi de banal, pe care e greu să ni-l imaginăm măcinat de o pasiune, oricare ar fi ea. Tocmai timiditatea lui, lumea lui afectivă şi socială redusă sunt

patetice. Dorinţele lui nici că pot fi mai simple: *omelettes* cu verdeaţă şi limonade cu mult zahăr. Legătura lui cu literatura nu este una pătimaşă, e mai degrabă un hobby orientat pe literatura franceză. Ambiţiile îi sunt modeste: publică povestiri franţuzeşti, preferatele lui, dar în mediul în care trăieşte, aceste povestiri neînsemnate par aproape subversive. Tocmai datorită acestei mediocrităţi, acestei blânde închisori în care-şi duce viaţa, ne impresionează profund transformarea morală care îl face să se revolte, să ridiculizeze cenzura după moartea lui Montero Rossi şi să publice în ziar articolul despre crima politică recent comisă. Ultimele pagini au atâta forţă încât *Susţine Pereira* se transformă, îmbogăţindu-se retroactiv şi descoperim un dublu fundal, necunoscut până acum. Trista existenţă a ziaristului, plină de rutină şi întâmplări mai mult sau mai puţin anodine, seamănă acum cu o asceză, cu veghea armelor, un obicei medieval când cavalerii posteau şi renunţau la tot, pregătindu-se din punct de vedere spiritual pentru viitoarele bătălii.

E admirabil modul în care devine verosimilă transformarea psihică şi fizică a personajului în *Susţine Pereira*. Ea se produce, iar cititorul nu simte nimic forţat, ceva greu de cuprins în datele psihologice ale ziaristului. Explicaţia o oferă abilitatea naratorului de a-şi presăra povestirea cu mici indicii, elemente aproape invizibile ale procesului de conştientizare a realităţii, ce debutează din clipa în care Pereira îl cunoaşte, din greşeală, pe Montero Rossi, crezând că are de-a face cu un intelectual care a reflectat mult asupra morţii, el scriind o teză în acest sens. Prin acest tânăr şi prin Marta, Pereira descoperă existenţa unei acţiuni politice clandestine împotriva regimului, acţiune dezaprobată iniţial, fiindcă o consideră periculoasă şi inutilă. Dar ceea ce fac tinerii îl intrigă, şi, împotriva voinţei lui, se simte atras de ei, începând să-i ajute, mai întâi cu bani, iar apoi găsind un adăpost prietenului argentinian sosit din Spania spre a recruta oameni pentru Brigăzile Internaţionale, şi în fine, ascunzându-l la el acasă pe Montero Rossi. Începem să percepem subtil neliniştea

lui Pereira, acea curioasă „nostalgie a remuşcării”, care-l macină, şi care, în pofida afirmaţiilor lui că se datorează stării proaste de sănătate, problemelor de inimă, obezităţii, este o indispoziţie morală, care-i pune în mişcare conştiinţa critică şi îi face viaţa un infern.

Originalitatea formei narative în *Susţine Pereira* nu rezidă în stilul sobru, condensat şi în abila economie de date. Originală este inventarea naratorului. Acesta e foarte vizibil, e permanent acolo, chiar dacă nu-l vedem. Ne aminteşte constant de existenţa lui prin acea frază repetată ca o rugăciune fierbinte şi scurtă, ca o mantră: „*Susţine Pereira*”. Nu este un narator literar; dimpotrivă, fuge de orice încărcătură retorică, de orice efuziune lirică. E un simplu receptor şi transmiţător de informaţii, pe care se preface a le primi de la Pereira însuşi, informaţii ce par a se fi depersonalizat şi îngheţat, trecând prin mâinile lui de funcţionar, notar, poliţist sau judecător. În orice altă împrejurare, vocea asta birocratică, de conţopist poliţienesc sau juridic, ar ucide iluzia romanescă. Dar în acest caz nu, ea contribuie extraordinar la crearea ambianţei rarefiate şi dezumanizate în care vegetează Pereira la climatul de consimţământ, abulie, corupţie generalizată şi teamă reprimată, susţinut de dictatură, un mediu în care oamenii pot fi chemaţi sub orice pretext, pentru a declara şi a mărturisi ce fac şi ce gândesc, în faţa unor poliţişti, notari şi judecători la fel de glaciali ca cel care ne relatează aventura lui Pereira. În puţine romane moderne alegerea naratorului a fost atât de fericită ca în *Susţine Pereira*, conferind povestirii o asemenea putere de convingere.

Când ziaristul petrece câteva zile în clinica talasoterapică, doctorul Cardoso îi vorbeşte despre o teorie elaborată de doi medici-filozofi francezi, Theodule Ribot şi Pierre Janet, conform căreia individul nu are un singur suflet, ci mai multe, o confederaţie de suflete, aflate în slujba unui ego hegemonie. Acesta n-are de ce să fie mereu acelaşi. Poate să se schimbe şi în funcţie de ego-ul dominant, personalitatea se modifică în mod radical.

Ascultând această teorie, Pereira e intrigat, iar cititorul zâmbeşte în faţa a ceea ce i se pare a fi, din start, o ipoteză neserioasă, o extravaganţă teozofică. Abia în final descoperim că era vorba de o anticipare abstractă, de o premoniţie teoretică a transformării majore ce va face din Pereira eroul unei zile.

O fi. regretat mai târziu, în exil, acel act care fără îndoială i-a marcat existenţa, târându-l în incertitudine, sacrificii şi viaţă riscantă? Sau a suportat toate consecinţele, având convingerea fermă că a acţionat bine, ca un justiţiar? Povestea a luat sfârşit şi nimeni, nici măcar Antonio Tabucchi, nu ne poate oferi un răspuns. E rândul cititorilor să-l ofere. E o responsabilitate impusă de roman, căreia cititorii nu i se pot eschiva.

Londra, martie 2000

Literatura şi viaţa

Mi s-a întâmplat de multe ori, la târgurile de carte sau în librării, ca un domn să se apropie de mine cu o carte de-a mea în mână şi să-mi ceară un autograf, precizându-mi: „E pentru soţia mea sau pentru fiica mea sau pentru mama; ea sau ele sunt mari cititoare şi le place mult literatura”. Eu întreb imediat: „Şi dumneavoastră nu sunteţi? Nu vă place să citiţi?” Răspunsul e aproape invariabil acelaşi: „Ba da, fireşte, şi mie îmi place să citesc, dar eu sunt o persoană ocupată, ştiţi dumneavoastră”. Da, ştiu foarte bine, fiindcă am auzit explicaţia asta de zeci de ori: acel domn, acei mii şi mii de domni ca şi el au atâtea lucruri importante de făcut, atâtea obligaţii şi responsabilităţi în viaţă că nu-şi pot pierde timpul preţios petrecând ore în şir cufundaţi în lectura unui roman, a unei cărţi de poezii sau a unui eseu literar. Conform acestei concepţii extrem de răspândite, literatura este o activitate la care se poate renunţa, o distracţie, fireşte elevată şi utilă pentru cultivarea sensibilităţii şi manierelor, un hobby pe care şi-l pot permite cei ce dispun de mult timp liber, când au de ales între sport, film, bridge sau şah, sacrificat însă fără scrupule când se stabileşte o listă de priorităţi între activităţile şi obligaţiile impuse de

nevoia de supravieţuire.

E drept că literatura a ajuns să reprezinte din ce în ce mai mult o activitate feminină: în librării, la conferinţe sau întâlniri cu scriitori, şi, bineînţeles, în secţiile şi facultăţile de Litere, fustele întrec la scor pantalonii. Explicaţia oferită este că în sectoarele sociale din clasa de mijloc, femeile citesc mai mult fiindcă lucrează mai puţine ore decât bărbaţii, iar multe dintre ele consideră, spre deosebire de bărbaţi, că e mai justificat să-şi ocupe timpul cu fantezia şi iluzia. Sunt cam alergic la asemenea explicaţii care împart bărbaţii şi femeile în categorii închise, atribuind fiecărui sex calităţi şi defecte colective. Dar, neîndoielnic, există tot mai puţini cititori de literatură, în general, iar dintre ei, prevalează femeile. Asta se întâmplă aproape pretutindeni. În Spania, o anchetă recentă organizată de SGAE (Societatea Generală a Autorilor Spanioli) a evidenţiat o situaţie alarmantă: jumătate din cetăţenii acestei ţări n-a citit niciodată o carte. Ancheta mai dezvăluie şi că din minoritatea cititoare, numărul femeilor care citesc îl depăşeşte pe al bărbaţilor cu 6, 2%, şi tendinţa e ca această diferenţă să crească. Sunt convins că proporţia respectivă se repetă în multe ţări, fiind poate chiar mai mare, şi tot aşa stau lucrurile şi în ţara mea. Desigur, mă bucur mult pentru femei, dar îmi pare rău de bărbaţi şi de milioanele de oameni care, deşi pot, au renunţat să mai citească. Nu numai fiindcă nu ştiu ce plăcere pierd, d fiindcă sunt convins (dintr-o perspectivă hedonistă) că o societate fără literatură sau în care literatura a ajuns la marginea vieţii sociale – ca un viciu ascuns, devenind un cult sectar – e condamnată să sărăcească din punct de vedere spiritual şi să-şi piardă libertatea.

Aş vrea să formulez câteva motive ce contravin ideii că literatura este un hobby de lux; ea nu trebuie considerată doar o activitate ce îmbogăţeşte spiritul, fiind necesară în formarea cetăţeanului într-o societate modernă şi democratică cu indivizi liberi. Literatura ar trebui inculcată în familie din copilărie, iar în programele

şcolare ea s-ar cuveni să fie o disciplină fundamentală. Ştim foarte bine însă că lucrurile stau exact invers, că ea tinde să se restrângă şi chiar să dispară din programa şcolară, nefiind considerată o materie indispensabilă.

Trăim într-o eră a cunoştinţelor specializate prin prodigioasă dezvoltare a ştiinţei şi tehnicii şi împărţirea lor în numeroase domenii şi compartimente, ceea ce în cultură se va întâmpla doar peste câţiva ani. Fireşte că specializarea, ca motor al progresului, atrage după sine uriaşe beneficii, permiţând aprofundarea în domeniul cercetării şi experimentului. Dar există în cazul acesta şi o consecinţă negativă: dispar punctele comune înlesnite de cultură cu ajutorul cărora bărbaţii şi femeile pot convieţui, comunica şi se pot simţi oarecum solidari. Specializarea duce la izolarea socială, la împărţirea oamenilor în aşezări sau ghetouri culturale cu tehnicieni sau specialişti pe care un anumit limbaj, anumite coduri şi informaţii asimilate progresiv îi îngrădesc în acel individualism, despre care ne atrăgea atenţia vechiul proverb: nu te concentra prea mult asupra crengii sau frunzei, că o să uiţi că ele aparţin unui copac, iar copacul unei păduri. Sentimentul de apartenenţă ce menţine unitatea socială, împiedicând dezintegrarea ei într-o mulţime de individualităţi solipsiste, depinde în mare parte de conştientizarea deplină a existenţei pădurii. Iar solipsismul – popoarelor sau indivizilor – generează paranoia sau delirul, desfigurări ale realităţii ce declanşează adesea ura, războaiele şi genocidurile. În zilele noastre ştiinţa şi tehnica nu mai pot îndeplini o funcţie culturală integratoare, tocmai datorită numeroaselor cunoştinţe şi evoluţiei lor rapide. Aceste cunoştinţe au dus la specializări şi exprimări ermetice.

Literatura însă, spre deosebire de ştiinţă şi tehnică, este, a fost şi va continua să fie, atâta timp cât va exista, un numitor comun al experienţei umane graţie căruia oamenii se recunosc şi dialoghează, indiferent de ocupaţii şi proiecte, ţări, destine şi chiar epoci istorice. Noi, cititorii lui Cervantes ori Shakespeare, ai lui Dante sau Tolstoi, ne înţelegem şi ne simţim membrii aceleiaşi specii fiindcă în

operele lor regăsim ceea ce împărtăşim ca oameni şi ce rămâne în noi, dincolo de diferenţele care ne despart. Şi nimic nu-l apără pe om de prostia prejudecăţilor, rasismului, xenofobiei, sectarismelor religioase, politice sau naţionalismelor exclusiviste, ca această continuă dovadă regăsită în marea literatură: egalitatea esenţială dintre bărbaţii şi femeile din toate ţările şi nedreptatea instaurată între ei prin discriminare, supunere sau exploatare. Prin intermediul literaturii observi diferenţele etnice şi culturale şi bogăţia patrimoniului uman, şi le preţuieşti considerându-le o manifestare a creativităţii ei multiple. Citind literatură bună te distrezi, dar şi înveţi direct şi intens – experienţa trăită prin ficţiuni – ce şi cum suntem noi, ca oameni, în acţiunile noastre, în visele şi fantasmele noastre, singuri sau în relaţia cu ceilalţi, în apariţiile noastre publice şi în conştiinţa noastră secretă, în acea totalitate complexă de adevăruri contradictorii (cum le numea Isaiah Berlin) ce alcătuiesc condiţia umană. Doar în literatură regăsim o asemenea cunoaştere deplină a omului. Nici măcar celelalte ramuri umaniste-filozofia, psihologia, sociologia, istoria ori artele – n-au putut păstra o viziune integratoare şi un discurs accesibil profanului, fiindcă sub presiunea irezistibilă a teribilei împărţiri şi subîmpărţiri a cunoştinţelor au cedat şi ele cerinţei specializării, izolându-se în părţi tot mai segmentate şi mai tehnice, folosind un limbaj şi enunţând nişte idei care nu simt pe înţelesul omului obişnuit. Acesta nu este şi nici nu poate fi cazul literaturii, deşi unii crind şi teoreticieni se încăpăţânează s-o transforme într-o ştiinţă. Ficţiunea nu există pentru a cerceta un domeniu anume al experienţei, d pentru a îmbogăţi imaginativ viaţa tuturor, acea viaţă ce nu poate fi dezmembrată, dezarticulată, redusă la simple scheme sau formule, fără a dispărea. Iată de ce afirma Marcel Proust: „Literatura este adevărata viaţă, viaţa în fine lămurită şi descoperită, deci singura viaţă trăită cu adevărat”. Nu exagera câtuşi de puţin, mânat de dragostea lui faţă de această vocaţie practicată cu trufaş talent; pur şi simplu voia să spună că graţie literaturii, viaţa se

înţelege şi se trăieşte mai bine, iar a înţelege şi a-ţi trăi viaţa mai bine înseamnă de fapt s-o trăieşti şi s-o împărţi cu ceilalţi.

Legătura frăţească pe care literatura o stabileşte între oameni, obligându-i să dialogheze, să fie conştienţi de fondul lor comun, să facă parte din aceeaşi familie spirituală, depăşeşte bariera timpului. Literatura ne readuce în trecut, în frăţindu-ne cu oamenii care, în epoci de mult apuse, au creat, au vibrat şi au visat acele texte pe care ni le-au lăsat, texte care acum ne fac şi pe noi să vibrăm şi să visăm. Acest sentiment de apartenenţă la colectivitatea umană, dincolo de timp şi spaţiu, reprezintă cea mai mare realizare a culturii, iar literatura contribuie cel mai mult la prelungirea ei cu fiecare nouă generaţie.

Pe Borges îl irita întrebarea: „La ce serveşte literatura?” I se părea o întrebare idioată, la care răspundea: „Nimeni nu se întreabă la ce serveşte cântecul unui canar sau bulgărele de foc al soarelui la apus!” într-adevăr, dacă aceste lucruri frumoase există şi, graţie lor, viaţa e mai puţin urâtă şi mai puţin tristă chiar şi pentru o clipă, nu e oare meschin să le căutăm justificări practice? Totuşi, spre deosebire de ciripitul păsărilor sau de spectacolul soarelui dispărând la orizont, un poem, un roman nu există pur şi simplu, nu simt creaţii ale hazardului sau ale Naturii. Sunt o creaţie omenească şi e firesc să te întrebi cum şi de ce au apărut şi ce au oferit omenirii pentru ca literatura – ale cărei origini îndepărtate se confundă cu cele ale scrisului – să dureze atât de mult. Creaţiile literare s-au ivit ca incerte fantasme în intimitatea unei conştiinţe; ele sunt proiecţii ale forţelor unite ale inconştientului, sensibilităţii şi emoţiilor ce au creat silueta, trupul, mişcarea, ritmul, armonia, viaţa, luptând adesea direct cu cuvintele, cu poetul şi cu naratorul. O viaţă artificială, alcătuită din limbaj şi imaginaţie, ce coexistă dintotdeauna cu cealaltă, cu cea reală, o viaţă la care recurg bărbaţi şi femei-unii adesea, alţii în mod sporadic – fiindcă cea pe care o trăiesc nu le e de-ajuns, nu le poate oferi tot ce şi-ar dori. Literatura nu

începe să existe când e creată de un individ; ea există cu adevărat doar atunci când este adoptată de ceilalţi şi face parte din viaţa socială, când devine, graţie lecturii, experienţă împărtăşită.

Unul dintre primele efecte benefice se resimte la nivelul limbajului. O comunitate fără literatură scrisă se exprimă mai puţin precis, mai puţin nuanţat şi mai puţin clar decât alta al cărei principal instrument de comunicare, cuvântul, a fost cultivat şi perfecţionat graţie textelor literare. O umanitate fără lecturi, necontaminată de literatură, ar semăna foarte mult cu o comunitate de bâlbâiţi şi de afazici, frământată de teribile probleme de comunicare din pricina limbajului ei rudimentar şi neelaborat. Fireşte că acest lucru e valabil şi pentru indivizi. O persoană care nu citeşte, citeşte puţin sau citeşte doar prostii poate vorbi mult, dar va spune de fiecare dată foarte puţin, căci dispune de un repertoriu minim şi insuficient de cuvinte cu care se exprimă. Şi nu e doar o limitare verbală, ci şi una intelectuală, o îngrădire a orizontului imaginar, o lipsă de gânduri şi cunoştinţe, fiindcă ideile şi conceptele prin care ne însuşim realitatea existentă şi secretele condiţiei noastre nu pot fi disociate de cuvintele prin care conştiinţa le recunoaşte şi defineşte. Învăţăm să vorbim corect, să fim profunzi, riguroşi şi subtili graţie literaturii bune, *şi numai graţie ei*. Nicio altă disciplină, nici măcar vreuna dintre celelalte arte, nu poate înlocui literatura în formarea limbajului prin care comunică persoanele. Cunoştinţele transmise de manualele ştiinţifice şi de tratatele tehnice sunt fundamentale, dar ele nu ne învaţă să stăpânim cuvintele, nici să ne exprimăm corect: dimpotrivă, acestea sunt adesea redactate foarte prost, trădând confuzii lingvistice, fiindcă autorii lor, uneori personalităţi indiscutabile în domeniu, simt literalmente inculţi şi nu ştiu să-şi folosească limbajul spre a comunica comorile conceptuale pe care le deţin. Să vorbeşti bine, să dispui de o limbă bogată şi diversă, să găseşti expresia adecvată pentru fiecare idee sau emoţie pe care doreşti s-o comunici,

înseamnă să fii mai bine pregătit pentru a gândi, a preda, a învăţa, a dialoga, dar şi pentru a visa, a simţi şi a te emoţiona. Cuvintele reverberează tainic în toate acţiunile noastre, chiar şi cele ce nu par să aibă vreo legătură cu limbajul. Graţie literaturii, limbajul a evoluat, atingând un înalt rafinament şi admiţând diferite nuanţări, şi astfel au crescut şansele omului de a se bucura de iubire, dorinţele s-au sublimat, iar actul sexual a devenit creaţie artistică. Fără literatură, n-ar exista erotismul. Dragostea şi plăcerea ar fi mai sărace, fiind lipsite de delicateţe, rafinament şi intensitate, calităţi resimţite de cei educaţi, sensibili şi bântuiţi de fantezii literare. Nu exagerăm deloc dacă afirmăm că un cuplu care a citit Gardiaso, Petrarca, Gongora şi Baudelaire iubeşte şi vibrează mai mult decât uh cuplu de analfabeţi, tâmpiţi de programele de televiziune. Într-o lume fără literatură, iubirea şi plăcerea nu s-ar deosebi câtuşi de puţin de ceea ce simt animalele, totul s-ar limita la simpla satisfacere a instinctelor: împreunarea şi înfulecarea.

Mijloacele audiovizuale nu pot suplini literatura, preluând rolul ei de a deprinde omul să folosească cu încredere şi talent bogatele resurse ale limbii. Dimpotrivă, mijloacele audiovizuale tind (după cum e şi firesc) să plaseze cuvintele în spatele imaginilor, care reprezintă limbajul lor primordial. Ele se limitează la expresia orală a limbii – strict necesară şi cât mai departe de sursa scrisă – care, pe micul sau marele ecran, devine soporifică în gura vorbitorilor. Când afirmi că un film sau un program e „literar” e un mod elegant de a spune că e plictisitor. De aceea marele public e rareori interesat de programele literare de la radio sau televiziune. Din câte ştiu, singura excepţie de la această regulă a constituit-o emisiunea *Apostrophes* a lui Bernard Pivot. Asta mă face să mă gândesc – deşi am oarece îndoieli – că nu numai literatura e indispensabilă cunoaşterii şi stăpânirii depline a limbii. Soarta literaturii e legată indisolubil de cea a cărţii, acest produs industrial considerat de mulţi deja desuet.

Iar printre cei ce gândesc astfel se află şi o persoană

importantă, căreia omenirea îi datorează enorm, dacă ne gândim doar la revoluţia din domeniul comunicării: Bill Gates, fondatorul Microsoft. Domnul Gates a fost la Madrid acum câteva luni şi a vizitat Academia Regală Spaniolă, cu care Microsoft a iniţiat o rodnică colaborare. Printre altele, Bill Gates i-a asigurat pe academicieni că se va ocupa personal ca litera „n” să nu fie scoasă niciodată din calculatoare, promisiune care, fireşte, i-a făcut să respire uşuraţi pe cei patru sute de milioane de vorbitori de limbă spaniolă de pe cele tind continente, cărora mutilarea acestei litere esenţiale le-ar fi creat probleme îngrozitoare. Dar imediat după această amabilă concesie făcută limbii spaniole, când nu părăsise încă Academia Regală Spaniolă, Bill Gates a afirmat în cadrul unei conferinţe de presă că nu va muri până nu-şi va îndeplini marele său obiectiv. Care anume? *Eliminarea hârtiei*, deci şi a cărţilor, mărfuri care în opinia domniei sale simt deja îngrozitor de anacronice. Domnul Gates a explicat că ecranele calculatoarelor sunt capabile să înlocuiască cu succes hârtia, preluându-i acesteia toate rolurile îndeplinite până acum, roluri care, pe lângă faptul că sunt mai puţin oneroase, ocupă şi mai puţin loc şi sunt mai uşor de transportat. Informaţiile şi literatura prezentate pe ecrane şi înlocuind ziarele şi cărţile vor avea avantajul ecologic de a evita devastarea pădurilor, cataclism generat de industria hârtiei. Fireşte că oamenii vor continua să citească, a explicat el, dar pe ecrane, şi astfel va fi mai multă clorofilă în mediul înconjurător.

Eu nu eram de faţă – ştiu aceste detalii din presă –, dar dacă aş fi fost, l-aş fi huiduit pe domnul Bill Gates fiindcă şi-a expus acolo, cu atâta neobrăzare, dorinţa de a ne lăsa fără obiectul muncii, pe mine şi pe atâţia colegi de-ai mei, condeieri livreşti. Poate oare ecranul înlocui cartea în orice condiţii, după cum afirmă creatorul Microsoft? Nu sunt atât de sigur. O spun fără a tăgădui câtuşi de puţin uriaşa revoluţie produsă în domeniul comunicaţiilor şi al informaticii prin dezvoltarea noilor tehnici, cum ar fi Internetul, care îmi oferă zilnic un ajutor nepreţuit în

activitatea mea. Dar de aici până la a admite că ecranul electronic poate suplini hârtia pentru lecturile literare, e cale lungă. Pur şi simplu nu pot să accept că lectura nefuncţională şi nepragmatică, aceea care nu necesită o informaţie sau o comunicare de utilitate imediată, se poate integra ecranului unui calculator, păstrând farmecul şi bucuria cuvântului şi conferind aceeaşi senzaţie de intimitate, aceeaşi concentrare şi izolare spirituală ca în cazul cărţii. Poate că e o prejudecată, rezultând din lipsa practicii, din deja îndelungata mea identificare, în experienţa mea literară, cu cărţile de hârtie, dar, deşi navighez cu multă plăcere pe Internet căutând veşti din lumea întreagă, nu mi-ar trece prin cap să recurg la el ca să citesc poemele lui Gongora, im roman de Onetti sau un eseu de Octavio Paz, fiindcă ştiu sigur că efectul acestei lecturi n-ar fi niciodată acelaşi. Am convingerea, de nejustificat, că odată cu dispariţia cărţii, literatura va primi o lovitură serioasă, poate chiar mortală. Numele nu va dispărea, fireşte, dar va servi probabil pentru a desemna anumite texte la fel de diferite de ceea ce înţelegem azi prin literatură, cum simt programele de televiziune de scandal şi viaţă mondenă, cu personaje *dejetset* sau din *Big Brother*, faţă de tragediile lui Sofode şi ale lui Shakespeare.

Un alt motiv pentru care trebuie să-i acordăm literaturii un loc important în viaţa naţiunilor este acela că, fără ea, spiritul critic – motor al transformărilor istorice şi cel mai bun apărător al libertăţii popoarelor-s-ar diminua iremediabil. Fiindcă literatura bună reprezintă o abordare radicală a lumii în care trăim. Orice mare text literar, uneori chiar şi fără voia autorilor, reflectă o predispoziţie spre revoltă.

Literatura nu le spune nimic oamenilor mulţumiţi cu soarta lor, cărora le ajunge viaţa pe care o trăiesc. Ea este hrana spiritelor revoltate, răspândind nonconformismul; este refugiul celui căruia îi prisoseşte sau îi lipseşte ceva în viaţă, pentru a nu fi nefericit, pentru a nu se simţi neîmplinit, nerealizat în aspiraţiile lui. Să călărim alături

de mârţoaga Rocinante şi de smintitul lui cavaler pe câmpurile din La Mancha, să străbatem mările pe urmele balenei albe împreună cu căpitanul Ahab, să înghiţim arsenicul împreună cu Emma Bovary sau să ne preschimbăm într-o insectă cu Gregor Samsa e un mod viclean pe care l-am inventat spre a ne revanşa faţă de ofensele şi constrângerile impuse de această viaţă nedreaptă care ne obligă să fim mereu aceiaşi când de fapt am vrea să fim mereu altfel, potolindu-ne dorinţele pătimaşe ce ne stăpânesc.

Literatura atenuează doar pe moment insatisfacţia vitală, dar în acel răstimp miraculos, în acea întrerupere provizorie a vieţii în care ne cufundă iluzia literară – părând a ne smulge din timp şi istorie şi a ne transforma în cetăţenii unei patrii atemporale, nemuritoare → suntem cu totul alţii. Mai profunzi, mai bogaţi, mai complecşi, mai fericiţi, mai lucizi decât în rutina la care ne constrânge viaţa noastră reală. Ce decepţionaţi suntem când închidem cartea şi părăsim ficţiunea literară şi revenim la viaţa noastră, pe care o comparăm cu splendidul teritoriu abia părăsit! O cumplită evidenţă ne aşteaptă: viaţa visată din roman este mai bună – mai frumoasă şi mai diversă, mai înţelegătoare şi mai perfectă – decât cea trăită când suntem treji, o viaţă umbrită de limitele şi servituţile impuse de condiţia noastră. În acest sens, literatura bună este întotdeauna – deşi nu pretinde şi nu semnalează acest lucru – revoltată, nonconformistă, rebelă: o sfidare faţă de tot ce există în realitate. Literatura ne îngăduie să trăim într-o lume ale cărei legi încalcă legile inflexibile din viaţa noastră reală, eliberându-ne din carcera timpului şi spaţiului, nepedepsindu-ne pentru excese şi bucurându-ne de deplină suveranitate. Cum să nu ne simţim frustraţi după ce citim *Război şi pace* sau *în căutarea timpului pierdut* şi revenim în această lume plină de meschinării, de oprelişti şi bariere ivite la tot pasul, ce ne distrug continuu iluziile? Menţinerea continuităţii culturii şi îmbogăţirea limbajului reprezintă poate cea mai mare contribuţie a literaturii la progresul omenirii: ni se reaminteşte (fără a

se dori asta, în majoritatea cazurilor) că lumea este prost alcătuită, că cei ce susţin contrariul mint – de pildă cei ce o conduc – şi că ar putea fi o lume mai bună, semănând mai mult cu acelea pe care le putem inventa noi, cu imaginaţia noastră, cu cuvântul nostru.

O societate democratică şi liberă are nevoie de cetăţeni responsabili şi critici, conştienţi de necesitatea de a studia continuu lumea în care trăim, pentru a încerca s-o apropie – încercare mereu zadarnică – de lumea în care am dori să trăim. Încăpăţânarea de a împlini acest vis irealizabil – să împaci realitatea cu dorinţele – a stat la baza progresului civilizaţiei, ajutând omul să învingă demonii (nu pe toţi, fireşte) care-lbântuiau. Iar literatura e cea mai bună sămânţă de nemulţumire în faţa existenţei. Nimic nu se compară cu lecturile bune în formarea cetăţenilor critici şi independenţi, greu de manipulat, cu o mobilitate spirituală permanentă şi o imaginaţie nestăvilită.

Nu putem spune însă că literatura e răzvrătită fiindcă frumoasele ficţiuni dezvoltă cititorilor o conştiinţă atentă la imperfecţiunile lumii reale. Asta cred bisericile şi guvernele ce stabilesc cenzuri spre a-i atenua ori anula mesajul subversiv, considerând că textele literare provoacă convulsii sociale imediate sau accelerează revoluţiile. Intrăm aici pe un teren alunecos, subiectiv, pe care e bine să ne mişcăm prudent. Nu pot fi verificate efectele socio-politice ale unui poem, ale unei drame sau ale unui roman, căci ele nu se adresează aproape niciodată unei colectivităţi, d unei individualităţi, deci modul în care simt receptate variază enorm de la o persoană la alta. De aceea e greu, dacă nu chiar imposibil, de stabilit reguli precise. Pe de altă parte, adesea aceste efecte, evidente într-o colectivitate, pot să nu aibă nimic în comun cu calitatea estetică, a textului care le-a generat. De pildă, un roman mediocru, *Coliba unchiului Tom*, de Harriet Elizabeth Beecher Stowe, pare să fi jucat un rol extrem de important în conştiinţa socială a Statelor Unite în privinţa ororilor sclaviei. Dar faptul că aceste efecte simt greu de

identificat nu înseamnă neapărat că ele nu există. Ele se reflectă – indirect şi în diferite moduri – în comportamentul şi acţiunile cetăţenilor a căror personalitate a fost modelată de cărţi.

Literatura bună potoleşte pe moment insatisfacţia omului, dar o şi sporeşte şi îi dezvoltă o sensibilitate critică, nonconformistă, faţă de viaţă, făcându-l mai apt pentru nefericire. Să trăieşti nemulţumit, împotrivindu-te existenţei, înseamnă să te încăpăţânezi să vrei să rezolvi lucruri imposibil de rezolvat, ducând într-un fel acele bătălii duse de colonelul Aureliano Buendía, în *Un veac de singurătate*, ştiind că le va pierde pe toate. Se ştie că fără insatisfacţia şi revolta împotriva mediocrităţii şi mizeriei vieţii, am fi şi acum într-un stadiu primitiv; istoria s-ar fi împotmolit, individul nu s-ar fi născut, ştiinţa şi tehnologia n-ar fi luat avânt, drepturile omeneşti n-ar fi recunoscute, libertatea n-ar exista, căci toate s-au ivit din acte de frondă împotriva unei vieţi, socotită insuficientă şi intolerabilă. Literatura e un formidabil combustibil pentru spiritul ce nu acceptă viaţa aşa cum e, d caută cu sminteala unui Alonso Quijano – a cărui nebunie, să ne amintim, a pornit de la lectura romanelor cavalereşti – materializarea visului, a imposibilului.

Să facem un efort de reconstrucţie istorico-fantastică, imaginându-ne o lume fără literatură, cu oameni care n-au citit nici poezii, nici romane. În acea civilizaţie agrafă cu un lexic sărăcăcdos, în care grohăiturile şi gesturile maimuţăreşti ar prevala asupra cuvintelor, n-ar exista anumite adjective inspirate de creaţiile literare: quijotesc, kafkian, pantagruelic, rocambolesc, orwellian, sadic şi masochist, printre multe altele. Ar fi nebuni, suferinzi de paranoia şi de deliruri de persecuţie, oameni cu pofte enorme şi excese nesăbuite, bipezi care s-ar bucura, desigur, să primească şi să provoace durerea. Şi n-am putea vedea dincolo de aceste manifestări excesive, ce pun la îndoială aşa-zisa normalitate, aspectele esenţiale ale condiţiei umane, ale noastre în fond, revelate doar de talentul creator al lui Cervantes, Kafka, Rabelais, Şade sau

Sacher-Masoch. Când a apărut *Don Quijote*, primii cititori şi-au bătut joc de acel visător extravagant şi de celelalte personaje ale romanului. Acum ştim că încăpăţânarea Cavalerului Tristei Figuri de a vedea giganţi acolo unde erau mori, şi de a face toate nebuniile pe care le face, reprezintă cea mai înaltă formă de generozitate, un mod de a protesta împotriva mizeriilor acestei lumi şi o încercare de a o schimba. Chiar noţiunile de *ideal* şi *idealism*, atât de impregnate de o valenţă morală pozitivă, n-ar fi ceea ce sunt astăzi – valori diafane şi respectabile – fără a se fi încarnat în acel personaj romanesc, cu forţa de convingere pe care i-a conferit-o geniul lui Cervantes. Acelaşi lucru s-ar putea spune şi despre acel mic *quijote* pragmatic în fustă: Emma Bovary – bovarismul n-ar exista, fireşte – care şi-a dorit şi ea cu ardoare să trăiască acea viaţă splendidă, pătimaşă şi luxoasă, cunoscută din romane, dar care a ars în focul acestei năzuinţe, asemenea fluturelui care se apropie prea mult de flacără.

Invenţiile marilor creatori literari, cum ar fi cele ale lui Cervantes şi Flaubert, ne scot din închisoarea noastră realistă şi ne plimbă prin lumi fantastice, dar ne şi înfăţişează aspecte necunoscute şi secrete ale condiţiei noastre, pregătindu-ne ca să explorăm şi să înţelegem mai bine abisurile umane. Când spunem „borgesian” ne desprindem imediat de rutina realităţii raţionale, sesizând o construcţie mentală fantastică, riguroasă şi elegantă, aproape întotdeauna labirintică, impregnată de referinţe şi aluzii livreşti, a cărei singularitate nu ne este totuşi străină, fiindcă în ea recunoaştem dorinţe tainice şi adevăruri intime ale personalităţii noastre, conturate graţie creaţiilor literare ale unui Jorge Luis Borges. Adjectivul kafkian ne vine firesc în minte – asemeni luminii orbitoare a unuia dintre vechile aparate de fotografiat cu burduful de acordeon – ori de câte ori ne simţim ameninţaţi (ca indivizi lipsiţi de apărare) de acele maşinării opresive şi distrugătoare care au provocat atâta durere, abuzuri şi nedreptăţi în lumea modernă: regimurile autoritare, partidele verticale, bisericile intolerante,

birocraţiile asfixiante. Fără povestirile şi romanele acestui neliniştit evreu din Praga, care scria în germană şi era în permanentă alertă, n-am fi putut înţelege azi cu atâta luciditate sentimentul de neajutorare şi neputinţă a individului izolat, al minorităţilor discriminate şi persecutate de puteri universale care le pot distruge şi şterge de pe faţa pământului, fără ca ucigaşii să-şi facă măcar apariţia.

Adjectivul „orwellian”, văr primar cu „kafkian”, vizează angoasa opresivă şi senzaţia de absurd extrem, provocate de dictaturile totalitare ale secolului XX, cele mai rafinate şi mai crude dictaturi din istorie, ce controlau acţiunile, psihologiile şi chiar visele membrilor societăţii. În romanele lui cele mai cunoscute, *Ferma animalelor* şi *1984*, George Orwell a descris în termeni reci, de coşmar, o umanitate supusă controlului lui *Big Brother*, un stăpân absolut care, combinând eficient teroarea cu tehnologia modernă, a eliminat libertatea, spontaneitatea şi egalitatea în lumea aceasta unii sunt „mai egali decât alţii” –, transformând societatea într-un stup cu automate umane, programate să funcţioneze ca nişte roboţi. Nu numai conduita se supune voinţei puterii, ci şi limbajul: *Neivspeak* a fost curăţat de orice tentă individualistă, de orice invenţie şi nuanţă subiectivă, transformat în topid şi clişee impersonale, legitimând servitutea indivizilor faţă de sistem. Dar oare are sens să considerăm indivizi fiinţele fără suveranitate, fără viaţă proprie, ce fac parte dintr-o turmă manipulată din leagăn până în mormânt de puterea coşmarului orwellian? E drept că sinistra profeţie din *1984* nu s-a materializat în istoria reală, şi că, aidoma totalitarismului nazist şi celui fascist, comunismul a dispărut din URSS, deteriorându-se apoi în China şi în sistemele anacronice care mai persistă încă în Cuba şi Coreea de Nord. Dar cuvântul „orwellian” e încă valabil, amintindu-ne una dintre cele mai devastatoare experienţe politico-sodale suferite de civilizaţie, pe care am înţeles-o cu toate mecanismele ei secrete, graţie romanelor şi eseurilor lui George Orwell.

Deci irealitatea şi minciunile literaturii reprezintă un important mijloc de cunoaştere a profundelor adevăruri ale realităţii omeneşti. Aceste adevăruri nu sunt întotdeauna măgulitoare; uneori romanele şi poemele ne înfăţişează propriul chip în oglindă, şi chipul acesta poate fi al unui monstru. Asta când citim teribilele măceluri sexuale, imaginate de divinul marchiz, ori cumplitele crime şi sacrificii din cărţile afurisite ale unui Sacher-Masoch sau Bataille. Câteodată spectacolul este atât de dur, încât e insuportabil. Dar nu sângele, umilinţa şi torturile abjecte sunt lucrurile cele mai rele din aceste pagini fierbinţi, d descoperirea faptului că violenţa şi excesul nu simt străine de natura omenească, că aceşti monştri gata să violeze şi să chinuie se ascund în intimitatea fiinţei noastre şi că din hăul în care sălăşluiesc aşteaptă o ocazie prielnică ca să se manifeste, să-şi scoată la lumină legea şi pofta lor de libertate, marcând astfel sfârşitul raţiunii, al convieţuirii şi poate chiar al existenţei. Nu ştiinţa, d literatura a fost prima care a sondat adâncurile fenomenului uman, descoperindu-i potenţialul distructiv şi autodistrugător. Deci o lume fără literatură ar fi oarbă la profunzimile teribile ce ascund adesea motivaţiile comportamentelor neobişnuite, ar fi nedreaptă cu tot ce nu e asemenea ei (aşa cum nu demult erau nedrepţi cei ce-i credeau posedaţi de demoni pe stângaci, leproşi ori bâlbâiţi) şi ar practica perfecţionismul atroce de a îneca nou-născuţii cu defecte fizice, la fel ca unele triburi amazonice.

Grosolană, barbară, insensibilă, greoaie, ignorantă şi ventrală, lipsită de pasiune şi erotism, lumea fără literatură din coşmarul pe care încerc să-l descriu acum s-ar defini mai ales prin conformism şi totala supunere a oamenilor în faţa regulilor stabilite. Şi în acest sens, ar fi o lume animalică. Instinctele fundamentale ar decide rutina cotidiană a unei vieţi marcate de lupta pentru supravieţuire: teama de necunoscut, satisfacerea nevoilor fizice, fără loc pentru spirit. Iar monotonia apăsătoare a vieţii ar fi însoţită, ca o umbră sinistră, de pesimism, de senzaţia că aşa trebuie să fie viaţa şi că aşa va fi

întotdeauna, fără a putea fi schimbată de nimeni şi de nimic.

Când ne imaginăm o asemenea lume, suntem tentaţi imediat s-o identificăm cu lumea primitivă cu indieni, cu mici comunităţi magico-religioase ce trăiesc departe de lumea modernă, în America Latină, Oceania şi Africa. Adevărul e că formidabila dezvoltare a mijloacelor audiovizuale în epoca noastră, care, pe de o parte, au revoluţionat comunicaţiile, făcându-i pe toţi oamenii de pe planetă copărtaşi la actualitate, iar pe de altă parte, au monopolizat tot mai mult timpul pe care oamenii şi-l dedică relaxării şi distracţiei, în loc să citească, ne permite să ne închipuim un posibil scenariu istoric al viitorului imediat: o societate ultramodernă, plină de calculatoare, ecrane şi prezentatori, fără cărţi, sau, mai bine zis, o societate în care cărţile – literatura – devin ceea ce era alchimia în epoca fizicii: o curiozitate anacronică, practicată în catacombele civilizaţiei mediatice de minorităţi nevrotice. Şi tare mă tem că această lume cibernetică, în ciuda prosperităţii şi forţei ei, a înaltului ei nivel de viaţă şi a descoperirilor ştiinţifice, va fi extrem de nedvilizată, letargică, lipsită de spirit, o umanitate resemnată, alcătuită din roboţi care au renunţat la libertate.

Fireşte că e foarte puţin probabil să se împlinească această perspectivă sumbră. Istoria nu s-a scris, nu există un destin prestabilit care să decidă pentru noi ceea ce vom fi. Depinde doar de viziunea şi de voinţa noastră ca această utopie macabră să se realizeze sau nu. Trebuie să acţionăm dacă nu vrem ca, odată cu literatura, să dispară ori să ajungă în podul cu vechituri şi acea sursă a imaginaţiei şi insatisfacţiei ce ne modelează sensibilitatea, ne învaţă să vorbim elocvent şi riguros şi ne face mai liberi, cu vieţi mai bogate şi mai intense. Trebuie să citim cărţi bune, să-i incităm şi să-i învăţăm să citească şi pe cei ce vin după noi – în familie, în sălile de curs, în toate împrejurările –, arătându-le că lectura este o activitate indispensabilă, care îi marchează şi îi îmbogăţeşte pe toţi.

Indice de nume

A

Achebe, Chinuia 28 Adenauer, Konrad 272 Apollinaire, Guillaume 171 Aragón, Louis 76 Aschenbach, Gustav von 35 – 40

B

Bacon, Francis 92 Baker, Carlos 190 Balzac, Honoré de 5, 19, 242 Barnes, James 189 Barthes, Roland 77 Bassani, Giorgio 228 Bataille, Georges 34, 90, 304 Baudelaire, Charles 107, 296 Beach, Sylvia 196 Beauvoir, Simone de 257 Beckett, Samuel 10 Beecher Stowe, Harriet Elizabeth 301 Bellow, Saul 278 Benjamin, Walter 134 Berg, Alban 123 Berlin, Isaiah 294 Bernanos, George 140, 147, 287 Blixen de Rungstedlund, Karen vezi Dinesen, Isak Blixen, Bror 116 Bloom, Leopold 41 Boisdeffre, Pierre de 100 Boli, Heinrich 270 – 274, 276

Borges, Jorge Luis 8, 44, 66, 81, 86, 117, 204, 218, 221, 235, 295, 302

Borodin, Aleksandru 102 Bosch, Hieronymus 110 Brasillach, Robert 112 Breton, André 76, 77, 79 – 82 Broch, Hermann 123, 124, 202 Buharin, Nikolai 133, 135 Burroughs, William 216

C

Calles, Plutarco Elias 139 Campanella, Tommaso 94 Camus, Albert 131, 152, 153, 155, 157, 158, 286

Canetti, Elias 123, 124, 127, 128 Cârdenas, Lăzaro 139 Carpentier, Alejo 10, 177, 178, 182, 186, 227 Casament, Roger 25 – 27 Cehov, Anton Pavlovici 44 Coline, Louis-Ferdinand 108, 109, 112, 235

Cervantes, Miguel de 293, 302 Champigny, Robert 153 Chanieux-Gendron, Jacqueline 76

Chirac, Jacques 99 Chou-En-Lai 102 Christophe, Henri 177, 179 Claudel, Paul 140, 147 Cocteau, Jean 218 Colette, Sidonie-Gabrielle 56

Conrad, Joseph 8, 23, 26 – 28, 32, 44, 68, 144, 202 Cortăzar, Julio 121

D

Dante 31, 293 Dario, Ruben 80 Derrida, Jacques 77

Di Maggio, Joe 190, 192 Dickens, Charles 5, 146 Diderot, Denis 172 Dinesen, Isak 115, 116 – 122 Dinescu, Wilhelm 116 Dix, Otto 127 Doblin, Alfred 50, 242 Donleavy, James Patrick 216 Dos Passos, John 49 – 53, 55, 104, 234, 243

Dostoievski, Feodor 5, 228, 265, 269

Drieu La Rochelle, Pierre 112 Drouet, Juliette 79

E

Eistein, Cari 134 Ellmann, Richard 46 Euripide 116

F

Faulkner, William 10, 84 – 86, 89, 90, 101, 150, 188, 192, 203, 207, 234

Fedru 39

Finch-Hatton, Denys 116 Fitzgerald, Francis Scott 63 – 65, 67 – 69, 197, 199, 207 Fitzgerald, Zelda 67, 197 Flaubert, Gustave 5, 12, 44 – 46, 60, 80, 107, 202, 228, 229, 234, 302

Foigney, Gabriel de 95

Forster, Edward Morgan 150 Foucault, Michel 77 Fourier, Charles 78, 93 Freisleben 27 Freud, Sigmund 34, 81, 90 Frisch, Max 209, 210, 215 Fuentes, Gregorio 190 Fuentes, Norberto 190

G

Gadda, Carlo Emilio 202 García Márquez, Gabriel 190, 203

Garcilaso de la Vega 296 Gardner, Ava 199 Garibaldi, Giuseppe 226, 227 Gates, Bill 297, 298 Gaulle, Charles de 100, 101, 105, 106

Genet, Jean 108, 109 Gide, André 106 Gilles, Daniel 119 Girodias, Maurice 216 Gletkin 135, 136 Goethe, Johann Wolfgang 72, 212, 244

Gogol, Nikolai 218 Goldmann 247 Gongora, Lnis de 296, 298 González Echévarria, Roberto 178

Gorki, Maxim 269 Gracq, Julien 76 Gramsd, Antonio 225 Grass, Günter 241, 242, 246, 247 Greene, Graham 139, 140, 144, 146, 147, i49 – 151, 216 Griffin 147

Grosz, George 71, 127 Gucda, Maria Stella 226 Gutierrez, Carlos 190

H

Hemingway, Ernest 67, 116, 131, 155, 187 – 191, 193 – 201, 207, 234
Hemingway, Mary 199 Hemăndez, Anselmo 190 Hesse, Hermann 70 – 75 Hitler, Adolf 23, 126, 134, 161 Hochschild, Adam 23 – 26 Hruşciov 137, 264 Hugo, Victor 14, 79, 213, 236 Huxley, Aldous 92 – 96, 98
J
James, Henry 44, 234 Jieshi, Jiang 102, 103 Jouvet, Louis 177 Joyce, Giorgio 42 Joyce, James 41, 42, 44 – 46, 48, 56, 57, 101, 196, 202 Joyce, Nora 42 Joyce, Stanislaus 43 Jung, Carl Gustav 90
K
Kafka, Franz 8, 34, 101, 127, 157.
247, 302
Kamenev, Lev Borisovici 133.
134.137
Kant, Immanuel 120 Kawabata, Yasunari 250, 255 Kipling, Rudyard 117, 144 Kirchner, Ernst Ludwig 127 Klein, Georges Antoine 27 Koch, Ludwig 27 Koestler, Arthur 101, 130 – 135.
137.138
Koestler, Cynthia 130 Korzeniowski, Konrad vezi, Conrad, Joseph Kropotkin, Piotr 92, 94 Kurtz 27 – 32
L
Labastida, Jaime 177 Lacouture, Jean 100 Lamartine, Alphonse de 213 Lampedusa, Giulio Maria Fabrizio de 225
Lampedusa, Giuseppe Tomasi de 224 – 231 Langford, Gerald 84 Lawrence, T.E. 101 Le Corbusier 106 Leavis, Frank Raymond 32 Lenin, Vladimir Ilici 133, 269 Leopold al II-lea 23 – 28 Lessing, Doris 257, 259, 263 Lewis, Wyndham 201 Leys, Simon 99 Lezama Lima, José 202, 227 Lowry, Malcolm 257 Lukács, Georg 54, 247, 269
M
Machiavelli, Niccolò 270, 271 Madox Ford, Ford 196 Mahler, Gustav 38 Mallarmé, Stéphane 252 Malraux, André 86, 99 – 107, 131, 152, 236, 265 Marin, Thomas 34, 38, 101 Mao, Zedong 102 Marlow, Charlie 27, 29 – 32 Martorell, Joanot 15 Marx, Karl 259 Maupassant, Guy de

44, 117 Mauriac, François 140, 147, 287 Melville, Herman 5, 202 Michelet, Jules 11 Miller, Henry 76, 108, 109 – 114, 216, 220
Mobutu, Joseph Désiré 25 Monroe, Marilyn 115 Montaigne, Mi chel de 81
Moravia, Alberto 171, 172 Morel 25, 26 Moro, C4 sar 77 Morris, William 95 Morus, Thomas 93 Moulin, Jean 106 Mozart, Wolfgang Amadeus 72, 73
Mrajkovski 133, 137 Muşii, Robert 123, 124, 202
N
Nabokov, Vladimir 216 – 221 Nerciat, Andrea de 172 Nerval, Gârard de 76
O
Onetti, Juan Carlos 298 Orlando, Francesco 228, 232” Orwell, George 92, 95, 98, 101, 131, 160 – 165, 167, 168, 170.
235, 303
Otero, Lisandro 196 P
Pastemak, Boris 233, 234, 236, 240
Paz, Octavio 298 Petrarca, Francesco 296 Piatakov, Iuri Leonidovici 133 Piccolo, Ludo 232 Pivot, Bernard 297 Platon 92
Poe, Edgar Allan 44, 117 Popper, Karl 16, 123 Pound, Ezra 44, 112, 196, 200 Prescott, William H. 11 Proffer, Carl L. 221 Proudhon, Pierre Joseph 94 Proust, Marcel 8, 56, 101, 202, 234, 294
Q
Queipo de Llano, Gonzalo 131 R
Rabelais, François 302 Racine, Jean Baptiste 115 Radek, Karl 135, 137 Rasputin 244
Raventos de Marin, Nury 178 Restif de la Bretonne, Nicolas 8, 9, 171
Rikov, Aleksei 133 Rimbaud, Arthur 107, 259 Robespierre, Maximilien 238 Rubaşov, Nikolai 135 – 137 Russell, George 42
S
Sacher-Masoch, Leopold von
302, 304

Şade, marchizul de 34, 171, 173, 254, 302
Saint-Simon, Claude Henri 92, 94
Sarraute, Nathalie 60 Sartre, Jean-Paul 50, 104, 152, 234, 237, 258 Scott, Walter 115 Shakespeare, William 97, 116, 219, 236, 293, 298 Sheppard, William-25 Socrate 39 Sofode 298
Soljeniţîn, Aleksandr 133, 264.
268.269
Speratti-Pinero, Emma Susan a 178, 181
Stalin, Iosif 23, 102, 133, 135.
137.166.168.264.269 Stein, Gertrude 196, 199, 201 Steinbeck, John 202 – 204, 207
Steiner, George 241 Stendhal 202, 229, 242
T
Tabucchi, Antonio 285, 286, 290 Tanizaki, Jun'ichirō 250 Thys, Albert 26 liberai 1225
Tolstoi, Lev 5, 34, 202, 233, 234, 236, 269, 293 Troţki, Lev 135, 166, 168 Tvardovski, Aleksander 264, 269
TWain, Mark 23 U
Unamuno, Miguel de 147 V
Vailland, Roger 174 Valéry, Paul 76
Valle-Inclân, Ramón Marfa 14, 119
Virgiliu 31, 124
Vîşinski, Andrei 133 Vittorini, Elio 225, 230
W
Washington Williams, George 25
Wells, Herbert George 92 Wilde, Oscar 98 Wilson, Edmond 188 Wolff-Stomersll, Alexandra von 231
Woolf, Virginia 56, 58 – 61, 150 Y
Young, Richard A. 178 Z
Zamiatin, Evgheni Ivanovici 92
Zinoviev 133, 134, 137 Zola, Émile 44, 46 Zumalacârregui, general 122
Indice de opere
1919 50
*1984 9*2, 160, 235, 303 A
A Hanging 163 *A Modern Utopia 92 A Moveable Feast* (*Sărbătoarea de neuitat*) 194, 196 – 199, 201 *A sort*

of life 147 *Absalom, Absalom*! 85 *Adio arme*! 197 *Agostino* 174 *Al treilea om* 150 *Al treisprezecelea trib* 132 *Amintiri din Casa Morţilor 265 An Image of Africa* 28 *Animal Farm* (*Ferma animalelor*) 160, 165, 167 – 170, 303 *Antimemorii* 105 *Apărarea* 220

Arabia (*Oameni din Dublin*) 44 *Aurelia* 76

Autodafe 123 – 125, 127 – 129 *Aventurile lui Huckleberry Finn* 23 B

Bătrânul şi marea 187 – 189, 191, 192

Berlin Alexanderplatz 50, 242, 243 *Busedn* 245

C

Caietul auriu 257, 259 – 261 *Calea regală* 101 *Camets* (*Carnete*) 152 *Casa frumoaselor adormite* 250, 252, 255, 256

Călătorie la capătul nopţii 235 *Călătorie spre obârşie* (*Viaje à la semilla*) 10 *Călugăriţa* 173

Cei morţi (*Oameni din Dublin*) 42, 43, 47

Cei trei muşchetari 80 *Coliba unchiului Tom* 301 *Condiţia umană* 99, 101 – 105, 265 *Conformistul* 174 *Cuceritorii* 101

D

Darkness at Noon (*întuneric la amiază*) 130 – 137 *Demonii* 228

Der Steppenwolf (*Lupul de stepă*) 70 – 73, 75

Din inima Africii 116 *Dincoace de paradis* 67, 69 *Dincolo de fluviu şi printre copaci* 187 *Diverse aspecte* 47

Doamna Bovary 53 *Doamna Dalloway* 57 – 61 *Doctorul Jivago* 233 – 235, 237, 238, 240

Don Giovanni 121 *Drumurile libertăţii* 50 *După cursă* (*Oameni din Dublin*) 42, 44

E

teue Yamba-C) 177 Eu nu *sunt Stiller* 209, 210, 213, 214

Evelina (*Oameni din Dublin*) 42 F

Faulkner in the University 85 *Faulkner's Revision of Sanctuary* 84

Fedru 39

Ferma animalelor 160, 165, 167 – 170, 303 *Fiesta*

Finnegans Wake 41 – 42, 45, 48, 57, 202
Focul palid 220, 223 *Fructele mâniei* 207 *Frumoasa romană* 171 – 176
G
Ghepardul 224 – 230, 232 H
Harababura de pe strada Merles 203
Hemingway în Cuba 190 *Hemingway The Criticai Heritage* 193
Henderson the Rain King 278 *Herzog* 278, 282, 283
Inima întunericului 23, 27, 28, 30, 32
Istoria cuceririi Perú-ului 11 *Istoria Revoluţiei Franceze* 11 *Istoria universală a infamiei* 204
Î
Împărăţia lumii acesteia 177 – 180, 182, 184 *în căutarea timpului pierdut* 53, 300
Întuneric la amiază (*Darkness at Noon*) 130 – 137
J
ţuştine 173 K
Keys to Lolita 221 *King Leopold's Ghost* 23, 25
L
La princesse de Câtves (Prinţesa de Creves) 56
La răsărit de Eden 202 – 205, 207, 208
Le surrialisme et la peinture (*Suprarealismul şi pictura*) 78 *Le surrialisme et le roman* (*Suprarealismul şi romanul* 1922 – 1950) 76 *Les Detraquies* 82 *Les Maîtres de l'amour* 171 *Leul şi unicornul* 160, 161, 164 *Lezioni su Stendhal* 232 *Lolita* 216 – 221, 223 *Lumină de august* 85, 284 *Lupul de stepă* 70 – 73, 75
M
Madame Bovary 45, 120, 228 *Mandarinii* 257
Manhattan Transfer 49 – 55 *Marele Gatsby* 63 – 65, 67, 68 *Marile Afaceri* (*The Bighoney*) 50 *Marile speranţe* 146 *Mătuşa Julia şi condeierul* 8 *Mănăstirea din Panrn* 284 *Metamorfoza* 34
Minunata lume nouă 92, 94, 96, 97
Mitul lui Sfsz/152 *Mizerabilii* 14, 80, 203, 213 *Moartea la Veneţia* 34, 35, 38 *Moartea lui Ivan Ilici* 34

Moartea lui Virgiliu 124, 203 *Muntele vrăjit* 53
N
Nadja 76, 78 – 83, 108 *Noi 92*
O
O întâlnire 47 *O mie şi una de nopţi* 117 *O zi din viaţa lui Ivan Denisovid* 264, 265, 267 – 268 *Oameni din Dublin* 41 – 44, 46 – 48 *Odă închinată lui Charles Fourier* 78
Omidfără însuşiri 124, 203 *Omul revoltat* 152 *Opiniile unui clovn* 270, 274, 276 *Oraciones fănebres* (*Necrologuri*) 106
Oraşul soarelui 94 *Oraşul şi câinii* 8
P
Pale Fire 217 *Paradiso* 203, 227
Paralela 45 50 *Paşii pierduţi* 227 *Pe patul de moarte* 84, 150 *Pensiunea de familie* (*Oameni din Dublin*) 43, 44
Pentru cine bat clopotele 188, 189 *Perla* 207
Portretul artistului în tinereţe 48 *Principele* 270
Puterea şi gloria 139, 140, 143, 144, 149
R
Război şi pace Îl, 53, 234, 284, 300 *Reflections on hanging* 137 *Reflecţii despre spânzurătoare* 137 *Regenta* 203 *Republica 92*
Ricordo di Lampedusa 232 S
Sanctuar 84 – 88, 150 *Sărbătoarea de neuitat* 194, 196 – 199, 201 *Scum către Earth* 134 *Sfârşitul unei iubiri* 146, 147, 149 – 151
Shooting an elephant 163 *Soarele răsare, soarele apune* 188, 195
Speranţa 265
Stejarii pe care-i doborâm… 105, 106
Străinul 152 – 155, 157 – 159 *SUA.* (*trilogia*) 50, 51 *Suprarealismul şi pictura* 78 *Sur un heros paâen* 153 *Susţine Pereira* 285, 286, 288, 289
Ş
Şapte povestiri gotice 115, 117, 118, 121, 122
T
The 42nd Paralel 50 *The Adventures of Augie March*

The Angelic Avengers 117 *The Big Money* 50 *The Deluge* at *Nordemey* (*Şapte povestiri gotice*) 118, 121 *The Dreamers* (*Şapte povestiri gotice*) 118, 121

The end of the Affaire (*Sfârşitul unei iubiri*) 146, 150 *The Golden Notebook* (*Caietul auriu*) 257, 263 *The Great Tradition* 32 *The Heart of the Matter* 139, 146 *The Lawless Roads* 139 *The Lion and the Unicorn. Socialism and the english Genius* 160

The Monkey (*Şapte povestiri gotice*) 119, 120 *The Power and the Glory* (*Puterea şi gloria*) 146 *The Roads Round Pisa* (*Şapte povestiri gotice*) 119 *The Sun Also Rises* (*Soarele răsare, soarele apune*) 188, 198 *The supper at Elsinor* (*Şapte povestiri gotice*) 119 *The Waves* 56, 57 *Timpul dispreţului* 101

Tirant lo Blanc 14, 15 *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* 66 *To the Lighthouse* 56, 57 *Toba de tinichea* 241 – 243, 245, 246, 248

Tropicul Cancerului 108 – 114

T

Ţăranul din Paris 76 U

U.S.A. (*trilogia*) 243 *Ulise* 41, 43, 45, 48, 53, 57 *Un caz penibil* (*Oameni din Dublin*) 43, 44

Un veac de singurătate 301 *Under the Volcano* 257 *Utopia modernă* 92

V

Vocile tăcerii 99 *Viaje à la semilla* 10

W

Ways of Escape 146 *Winter's Tales* 117

Y

Youtfv A Narrative; *and Turn Other Stories* 28

Z

Zăpezile din Kilimanjaro 67 *Zgomotul şi furia* 10, 84 *Zgura pământului* 134, 137

Cuprins

Prolog 5

Adevărul minciunilor 7

ADEVĂRUL MINCIUNILOR

INIMA ÎNTUNERICULUI (1902)
Joseph Conrad
Rădăcinile umanului 23
MOARTEA LA VENEŢIA (1912)
Thomas Marin
Chemarea abisului 34
OAMENI DIN DUBLIN (1914)
James Joyce
Dublinul lui Joyce 41
MANHATTAN TRANSFER (1925)
John Dos Passos
Capitala mulţimii şi a ruinei 49
DOAMNA DALLOWAY (1925)
Vârginia Woolf
Viaţa intensă şi somptuoasă a banalului 56
MARELE GATSBY (1925)
Francis Scott Fitzgerald
Un castel în aer 63
LUPUL DE STEPĂ (1927)
Hermann Hesse
Metamorfozele lupului de stepă 70
NADJA (1928)
André Breton
Nadja ca ficţiune 76
SANCTUAR (1931)
William Faulkner
Sanctuarul răului 84
MINUNATA LUME NOUĂ (1932)
Aldous Huxley
Paradisul ca un coşmar 92
CONDIŢIA UMANĂ (1933)
André Malraux
Eroul, bufonul şi istoria 99
TROPICUL CANCERULUI (1934)
Henry Miller
Nihilistul fericit 108
ŞAPTE POVESTIRI GOTICE (1934)
Isak Dinesen

Povestirile baroanei 115
AUTODAFE (1936)
Elias Canetti
Un coşmar realist 123
ÎNTUNERIC LA AMIAZĂ (1940)
Arthur Koestler
Suflete inflexibile 130
PUTEREA ŞI GLORIA (1940)
Graham Greene
Dreptul la speranţa 139
SFÂRŞITUL UNEI IUBIRI (1951)
Graham Greene
Miracole în secolul XX 146
STRĂINUL (1942)
Albert Camus
Străinul trebuie să moară 152
*
FERMA ANIMALELOR (1945)
George Orwell
Socialist, adept al libertăţii şi anticomunist 160
FRUMOASA ROMANĂ (1947)
Alberto Moravia
Prostituată, filozoafit şi sentimentală 171
ÎMPĂRĂŢIA LUME ACESTEIA (1949)
Alejo Carpentier
Realul miraculos sau trucuri literare? 177
BĂTRÂNUL ŞI MAREA (1952)
Ernest Hemingway
Mântuirea prin curaj 187
SĂRBĂTOAREA DE NEUITAT (1964)
Ernest Hemingway
Sărbătoarea împărtăşită 194
LA RĂSĂRIT DE EDEN (1952)
John Steinbeck
Elogiul romanului prost 202
EU NU SUNT STILLER (1954)
Max Frisch
Poţi fi oare elveţian? 209

LOUTA (1955)
Vladimir Nabokov
Lolita împlineşte treizeci de ani 216
GHEPARDUL (1957)
Giuseppe Tomasi de Lampedusa
Minciună princiară 224
DOCTOR ţiv AGO (1957)
Boris Pastemak
O flacără în vânt 233
TOBA DE TINICHEA (1959)
Günter Grass
Bătaia de tobă 241
CASA FRUMOASELOR ADORMITE (1961)
Yasunari Kawabata
Veghindu-le somnul, tremurând 250
CAIETUL AURIU (1962)
Doris Lessing
Caietul auriu al iluziilor pierdute 257
O *ZI DIN VIAŢA LUI IVAN DENISOVICI* (1962)
Aleksandr Soljeniţîn
Condamnaţi în paradis 264
OPINIILE UNUI CLOVN (1963)
Heinrich Böll
Aranjamente cu cerul 270
HERZOG (1964)
Saul Bellow
Umanistul distrus 278
SUSŢINE PEREIRA (1994)
Antonio Tabucchi
Erou fără însuşiri 285
Literatura şi viaţa 291
Indice de nume 307
Indice de opere 313
SERIA
Mario Vargas Llosa
MĂTUŞA JULIA ŞI CONDEIERUL
Traducere din spaniolă de Coman Lupu
Mătuşi care vor ficţiune, dar nu citesc literatură.

Condeieri care nu scriu cărţi, dar produc ficţiune în cantităţi uriaşe. Iată o lume de mătuşi şi de condeieri, aparent într-un echilibru între cerere şi ofertă. Înainte de apariţia televiziunii în Perú, teatrul radiofonic – urmaşul romanului-foileton din gazetele secolului al XIX-lea – asigura bunul mers al acelei lumi. Radionovelele unui scenarist de geniu, la nivel popular, difuzate de Radio Central, manipulează nevoia de onoare şi iubire a publicului din capitala peruviană, Lima. La Radio Panamericană, un tânăr redactor de ştiri temperează gustul pentru catastrofe al colaboratorului său şi se îndrăgosteşte de o mătuşă prin alianţă, Julia. El are 18 ani, e student la Drept şi scrie scenarii care ajung la coş. Ea are 32 de ani, e boliviană şi proaspăt divorţată. Pe măsură ce avalanşa radionovelelor scapă de sub controlul fanaticului condeier, viaţa tânărului Mario şi a mătuşii sale Julia scapă de sub controlul familiei. Cu un umor la fel de năvalnic, Vargas Llosa îşi transferă elemente autobiografice ale relaţiei cu propria sa mătuşă, Julia Urquidi Hlanes, într-un roman savuros şi năvalnic, lipsit de prejudecăţi inutile.

SERIA

Mario Vargas Llosa

ELOGIU MAMEI VITREGE

Traducere din spaniolă de Alma Maria Moldovan

Dacă scenariile erotice din această carte nu-l fac să roşească nici pe cel mai pudic cititor nu este pentru că ar fi lipsite de îndrăzneală. Ci pentru că Vargas Llosa le transformă în artă pură, în joc, în frumuseţe. O familie deloc puritană, formată din don Rigoberto, tatăl, Alfonso, fiul puber, şi doña Lucrecia, mama vitregă, pare să fi descoperit secretul fericirii. Fiecare îşi trăieşte liber erotismul în forme multiple şi tot mai inventive, într-o casă unde totul este afrodiziac, până şi aerul pe care îl respiră. Cititorul singur va decide dacă amoraşul, pajul cu chip de înger, Fonchito, e de fapt diavolul deghizat, aşa cum crede menajera Justiniana, o fată simplă şi nevinovată. Are la îndemână un capitol despre o anume bunăvestire, poate

cel mai plin de semnificaţii din tot romanul şi care reprezintă una dintre cheile care descuie lacătul întregii poveşti. *Elogiu mamei vitrege* rămâne, probabil, cel mai rafinat roman erotic contemporan. Şi, în acelaşi timp, o usturătoare lecţie de viaţă, dincolo de binele şi răul moraliştilor.

La preţul de vânzare se adaugă 2%, reprezentând valoarea timbrului literar ce se virează

Uniunii Scriitorilor din România.

Cont nr. R092 RNCB 5010.000.000 0171 0001.

B.C.R. Filiala sector 1, Bucureşti

Redactor
HORIA GĂNESCU
Tehnoredactor
MANUELA MĂXINEANU
Corector
ELENA STUPARU
Apărut 2005
BUCUREŞTI-ROMÂNIA
Tipărit la CJSU. „CORESI” SA.